5/515

DEUTSCHE VIERTELJAHRS SCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

34. JAHRGANG 1960 HEFT 1/MAI

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

STUTTGART

POSTVERLAGSORT STUTTGART

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON PAUL KLUCKHOHN UND ERICH ROTHACKER

Herausgegeben von Prof. Dr. Richard Brinkmann, Tübingen, Im Rotbad 30,
Prof. Dr. Hugo Kuhn, München 22, Veterinärstraße 2 und
Prof. Dr. Friedrich Sengle, Ziegelhausen über Heidelberg, Moselbrunnenweg 25a

Schriftleiter: Prof. Dr. Richard Brinkmann, Tübingen, Im Rotbad 30

INHALT HEFT 1/1960

OTTO BURGER (Erlangen), Die Geschichte der unvergnügten Seele. Ein Entwurf 1

KURT WAIS (Tübingen), Die Errettung aus dem Schiffbruch. Melville, Mallarmé und einige deutsche Voraussetzungen 21

KLAUS HEITMANN (Marburg), Kunst und Moral. Zur Problematik des Prozesses gegen die 'Fleurs du Mal' 46

RUDOLF STAMM (Bern), Das Spätwerk Eugene O'Neills 66

CONSTANTIN FLOROS (Hamburg), Das Kontakion. Mit 2 Abbildungen und einem Notenanhang 84

ELSE BUDDEBERG (Bielefeld), Probleme um Gottfried Benn. Forschungsbericht 107

EINZELBESPRECHUNG

HERBERT HERRING (Erkrath), Leibniz 'Sämtliche Schriften und Briefe' . . 162

Eingesandte Bücher 164

Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen.

Jeder Verfasser erhält von seinem Beitrag 20 unberechnete Sonderdrucke, weitere 30 Sonderdrucke können auf Wunsch gegen Berechnung geliefert werden.

Neu erschienene Bücher aus dem Aufgabenkreis der Deutschen Vierteljahrsschrift und Sonderdrucke sind an die J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, zu senden. Sie werden in der Rubrik „Eingesandte Bücher" im jeweils nächsten Heft aufgeführt und, soweit dazu geeignet, in einem der Sammelreferate besprochen. Eine Verpflichtung zur Besprechung besteht nicht.

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, Ruf 29 25 18. Satz und Druck von H. Laupp jr in Tübingen. Erscheint jährlich in 4 Heften von etwa je 10 Bogen. Der Abonnementspreis beträgt je Heft DM 10.50, der Einzelpreis DM 14.—. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen.

Alle Rechte gemäß § 42 des Gesetzes über das Verlagsrecht vom 19. 6. 1901 sowie das der Übersetzung in fremde Sprachen vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, diese Zeitschrift oder Teile derselben auf dem Wege des photomechanischen Nachdrucks, der Fotokopie oder der Mikroverfilmung zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Wir weisen besonders auf die Prospekt-Beilagen folgender Verlage hin:
H. Bouvier und Co., Bonn und Carl Hanser Verlag, München
(Liegt nur einem Teil der Auflage bei)

1127

Die Geschichte der unvergnügten Seele

Ein Entwurf[1])

Von Heinz Otto Burger (Erlangen)

Zum ersten Mal trägt ein Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte die Rektorkette der Friedrich-Alexander-Universität – ein Zeichen dafür, daß die deutsche Literaturgeschichte der Neuzeit ein Parvenu ist unter den selbständigen Fachgebieten der deutschen Universität. Ihre allmähliche Emanzipation, die erst in den jüngsten Jahrzehnten, besser gesagt: Jahren, zu einem gewissen Abschluß gelangt ist, bildet einen Teilvorgang der allgemeinen, ständig fortschreitenden Aufsplitterung der Wissenschaften. Dabei spezialisiert freilich der Name noch mehr als die Sache erfordert. Die Literaturgeschichte hat beispielsweise nie ihre Verbindung mit der Dichtungstheorie gelöst und sucht heutzutage das Band sogar noch enger zu knüpfen. Mein toter Lehrer und Freund Paul Kluckhohn schlug deshalb vor, die Begriffe Literaturgeschichte und Dichtungswissenschaft zusammenzufassen unter dem Oberbegriff Literaturwissenschaft und daraus die methodischen Folgerungen zu ziehen[2]).

Die Dichtungswissenschaft oder Dichtungstheorie, wir können auch das alte Wort Poetik gebrauchen, ist nun aber gewiß kein Parvenu, sondern kann ihren Stammbaum in direkter Linie zurückführen bis auf die antike Rhetorik. Infolgedessen besitzt wenigstens in der Ehe mit ihr die Literaturgeschichte, in meinem Fall die deutsche oder Neuere deutsche Literaturgeschichte, eine ehrwürdige Tradition. Der Literaturgeschichte stünde besser an, diese Tradition aus legitimer Ehe hochzuhalten, als sich mehr und mehr in eine liaison dangéreuse mit der Essayistik oder gar mit dem Journalismus zu verstricken.

Insbesondere läßt sich aus der antiken Rhetorik ein Schema dreier Stilarten herausschälen, das auch für die Neuere deutsche Literaturgeschichte – sie beginnt bei 1400 – fruchtbar gemacht werden könnte. Einmal weil es

[1]) Rede nach der feierlichen Übernahme des Rektorats der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen am 4. November 1959.

[2]) Literaturwissenschaft, Literaturgeschichte, Dichtungswissenschaft. Bemerkungen zur Frage der Terminologie, DVjs 26, 1952, S. 112ff.

faktisch die Entwicklung der deutschen Literatur bis ins 18. Jahrhundert beeinflußt hat; zum anderen weil ihm eine gewisse Gültigkeit, jedenfalls aber noch immer ein praktischer Wert zukommt. Beides, die geschichtliche Nachwirkung wie die heutige Anwendbarkeit des Schemas, bedürfte eingehender Untersuchung. Hier muß ich mich auf Andeutungen beschränken[3]).

Aristoteles unterscheidet als Gegenstände der Rede *πράγματα, πάθη* und *ἤθη*. Der Redner wirkt, indem er in richtiger Weise über Sachen bzw. Handlungen *(πράγματα)*, über Leidenschaften *(πάθη)* oder Charaktere bzw. Gewöhnungen *(ἤθη)* redet. Sofern er durch Darstellung des tatsächlich Vorhandenen oder Geschehenen *(πράγματα)* rational überzeugt, geht der Rhetor mit dem Philosophen zusammen; Cicero und Quintilian gebrauchen hier die Ausdrücke probare und docere, beweisen und lehren. In seiner eigenen und eigentlichen Domäne dagegen befindet sich der Redner bei den *πάθη* und *ἤθη*, deren Darstellung statt auf rationale auf emotionale Wirkung zielt. Der Begriff der *πάθη* (Einzahl: *πάθος*) ist klar; Quintilian übersetzt *πάθη* mit affectus, Leidenschaften. Von ihnen sprechend, vermag ein guter Redner die Hörer innerlich zu bewegen (movere), ja aufzuwühlen (permovere), zu eigener Leidenschaft hinzureißen. Was aber sollen die *ἤθη* (Einzahl: *ἦθος*) bedeuten? Quintilian gibt *ἤθη* mit mores wieder und meint offensichtlich die Sitten der Menschen nicht im Sinne einer normativen Sittlichkeit, was wir unter Ethos oder Moral verstehen, sondern im Sinne der gegebenen, durch Geburt und Gewöhnung oder Natur und Geschichte bestimmten Menschlichkeit. *ἤθη* wären damit die Eigenarten, die Charaktere der Menschen, vielleicht darf man sogar sagen: ihre wahren Wesenszüge, tiefer gründend als Handlungen *(πράγματα)* und Leidenschaften *(πάθη)*.

Nach der Verschiedenheit der Gegenstände ergeben sich drei verschiedene Stilarten der Rede: der pragmatische Stil, sachlich beschreibend und damit beweisend; der pathetische Stil, leidenschaftlich bewegend und mitreißend; und der ethische Stil, der aus Verstehen heraus kennzeichnet und so beim Hörer Einsicht und Einverständnis weckt, ihn gleichsam aufklärt.

Von der Rhetorik ging die Dreiheit der Stilkategorien auch an die Poetik über, wo sie immer aufs neue mehr oder minder stark abgewandelt wurde. Weithin macht das die Geschichte der abendländischen Poetik aus. Dabei geht die Geschichte der Poetik Hand in Hand mit der Geschichte der Poesie. Wer jeweils führt, wer begleitet, läßt sich zumeist nicht eindeutig feststellen.

---

[3]) Vgl. Klaus Dockhorn, Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte, Nachrichten der Akad. d. Wissensch. in Göttingen, Philolog.-Histor. Klasse, Jg. 1949, Nr. 5; außerdem Heinz Weniger, Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung, Göttinger Studien zur Pädagogik, hg. von Hermann Nohl, Heft 19, Langensalza 1932.

Unser Augenmerk soll nur dem Übergang der deutschen Literatur vom 17. zum 18. Jahrhundert gelten. Dieser ist zweifellos am besten zu begreifen als Übergang vom pathetischen zum ethischen Stil. –

Jeder Deutsche, der Anspruch erhebt, zu den Gebildeten zu zählen, verbindet mit den Namen Corneille und Racine eine, wenn auch vielleicht etwas blasse, Vorstellung. Was aber wecken die Namen deutscher Zeitgenossen wie Andreas Gryphius oder gar Daniel Casper von Lohenstein, Philipp von Zesen, Quirinus Kuhlmann? Allenfalls kennt man außer Paul Gerhardt ein wenig noch Grimmelshausen und Angelus Silesius. Hinsichtlich der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts klafft in der historischen Bildung und damit im Selbstbewußtsein und Selbstverständnis unserer Nation eine Lücke, wie sie wahrscheinlich bei keinem anderen Kulturvolk sich findet. Die Gipfelkette deutscher Literatur im 18. Jahrhundert, der »Geist der Goethezeit«, liegt für unser Bewußtsein quer zu allem Früheren und verstellt so besonders den Blick auf das unmittelbar dahinterliegende 17. Jahrhundert. Nietzsches Behauptung stimmt nicht, Goethe sei für die Deutschen ein Zwischenfall ohne Folgen gewesen.

Ausgenommen ein paar wenige, aber desto wunderbarere Stücke, sprechen uns Dichtungen des 17. Jahrhunderts nicht mehr unmittelbar innerlich an. Doch indem ich das sage, liefere ich schon eine Probe aufs Exempel für die einseitig nachgoethesche Art zu werten, die uns in Fleisch und Blut übergegangen ist. Jene Dichtungen des 17. Jahrhunderts haben nie unmittelbar innerlich angesprochen, wollten und sollten das gar nicht. Wir haben sie als Poesie oder Kunst zu nehmen, d. h. ihr Wert liegt im Machen – ποιεῖν – und Können. Jedenfalls gilt das für die spezifisch barocken Werke; nicht alle Literatur der Zeit gehört zum Barock.

Die Barockmeister arbeiteten nach den auf Grundsätzen der Rhetorik fußenden Regeln der Poetik auf Wirkung, und zwar vor allem die größtmögliche pathetische Wirkung hin. Sie stellen ins Übermenschlich-Unmenschliche gesteigerte Leidenschaften äußerst kunstvoll, d. h. nicht, soweit irgend möglich, unmittelbar, sondern mit bewußten und vor allem betonten Kunstmitteln dar. Die Leidenschaften sind so über das menschliche Maß hinausgetrieben und die Kunstmittel drängen sich derart dem Bewußtsein auf, daß wir von der Übertriebenheit der Leidenschaften und der Aufdringlichkeit der Kunstmittel mitgerissen werden und doch innerlich, mit unserer Person, unbeteiligt bleiben. Im Inhalt und in der sogenannten Weltanschauung sind die Märtyrer-Dramen des Gryphius und Lohensteins Machtmensch-Tragödien grundverschieden voneinander, beide Meister aber trachteten, das pathetische Stilideal der antiken Rhetorik bzw. barocken Poetik zu verwirklichen.

Die fünfzig Jahre von rund 1640 bis 1690 heißen in der deutschen Literaturgeschichte Hochbarock. Um 1690 erfolgt die große Wende der gesam-

ten Geschichte und Geistesgeschichte Europas. Den Abschluß der deutschen Barockliteratur markieren der Tod von Quirinus Kuhlmann und Philipp von Zesen (1689) und die posthume Veröffentlichung des Lohensteinschen Arminius-Romans (1689/90). Gleichzeitig nimmt mit den Ehrenpforten Fischers von Erlach in Wien und seinem ersten Entwurf für Schloß Schönbrunn (1690) die eigenwüchsig deutsche Barockarchitektur ihren Anfang. Das Barock in der Dichtung wird 1690 abgelöst durch das Barock in der Baukunst.

Vom literarischen Feld wird das Barock durch die Aufklärung verdrängt. Seit 1690 macht Christian Thomasius, der ein Jahr älter ist als Fischer von Erlach, Halle zur Hochburg der Aufklärung in Deutschland. Architektonisches Barock und literarische Aufklärung sind gleichzeitig – ein seltsames Schisma. Fischer von Erlach und Christian Thomasius kannten bestenfalls einer vom andern den Namen; ebenso fremd blieben sich auch die beiderseitigen Erben. Wo es anders war, mußte der Mensch in Bau und Buch ein, wie uns heute scheint, fast schizophrenes Dasein führen.

Nun stellt ja aber das Wort Barock in erster Linie einen Stilbegriff dar, und so haben auch wir es verwendet. Aufklärung dagegen meint zunächst eine weltanschauliche Haltung. Diese Uneinheitlichkeit der üblichen Terminologie nimmt man, so fatal sie ist, faute de mieux in Kauf. Gern bringt man die beiden Termini dadurch auf eine Ebene, daß »Barock« über den Stilbegriff hinaus zum Weltanschauungsbegriff erklärt wir. Das geht nicht ohne Gewaltsamkeit. Viel zwangloser läßt sich umgekehrt »Aufklärung« ebenfalls in primärem Sinn als Stilbegriff statt als Weltanschauungsbegriff fassen. Auch Aufklärung bedeutet dann einen bestimmten Stil des Redens, des Darstellens, des Denkens und Dichtens.

Er zeigt sich schon mustergültig bei einem Vorläufer der deutschen Aufklärung, Christian Weise, der, während das Barock in voller Blüte stand, dem höfischen Heldenroman mit einer ganz anderen Romanart begegnete. Man kann diese kennzeichnen als in satirische Erzählung eingekleidete Lehrbücher des gesunden Menschenverstands, der bürgerlichen Lebensklugkeit, die sich »Politik« nannte. Und doch wußte Weise, daß es im Leben nicht allein aufs Reüssieren ankommt. So schrieb er ein Drama 'Die unvergnügte Seele', das 1688 in Zittau in Sachsen, wo Weise Gymnasialrektor war, erstmals über die Schulbühne ging; zum Druck kam es in dem entscheidenden Schwellenjahr 1690[4]). Weise bringt hier nicht extreme Leidenschaften zu artistisch wirkungsvoller Darstellung, sondern macht Natürlich-Menschliches, wie es jeder ständig vor Augen hat, sichtbar und

[4]) Neudruck: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, hg. von H. Kindermann, Reihe Aufklärung Bd. 1, hg. von Fritz Brüggemann, S. 134ff.; vgl. dort auch S. 14ff.

einsichtig. Was ist, klärt er auf. Mit anderen Worten: Weise vertauscht die pathetische Stilhaltung des Barock gegen die ethische, die fortan maßgeblich sein wird. Diese ethische Stilhaltung im Sinne der Rhetorik ist ihrem Wesen nach »aufklärend« – die »Aufklärung« im Sinne einer historischen Periode aber wird am besten eben mit Hilfe dieser Stilkategorie gekennzeichnet. Die ganze erste Hälfte des 18. Jahrhunderts sah in Lohenstein den überragenden Repräsentanten des Barock, an dessen Leistung man nicht vorbeigehen konnte und den man deshalb unablässig befehdete; Weise galt als die Gegenfigur zu Lohenstein.

Ich darf Ihnen ganz kurz den Inhalt von Weises Drama 'Die unvergnügte Seele' erzählen. Der Held des Stückes, Vertumnus mit Namen, findet nirgends Vergnügen, d. h. inneres Genüge; in der Liebe so wenig wie in der Gesellschaft von Saufbrüdern, im Reichtum, der ihm durch eine Erbschaft zufällt, oder in der Philosophie. Das Ende vom Lied lautet immer: »Ich bin unvergnügt.« Ein altes Bauernpaar, mit dem Vertumnus im Walde zusammentrifft, belehrt ihn schließlich, daß der Mensch Vergnügen – Genüge – nur in der Genügsamkeit finden kann, nur wenn er sich mit dem, was er hat, zufriedengibt, mit dem Beschiedenen bescheidet.

Die Lösung ist nicht sonderlich interessant, wohl aber das Problem. Weise will uns auch hier wie in seinen Romanen durch verschiedene Lebenskreise führen, damit wir die Sitten – mores – der Menschen kennenlernen. In den Romanen reiht er die Schilderungen an den Faden der Suche nach den drei Hauptverderbern, den drei Erznarren oder den drei klügsten Leuten. Daß er statt dessen jetzt den Helden, zwar nicht sein eigenes Genüge *suchen* – Vertumnus bleibt durchaus passiv –, aber doch nirgends *finden* läßt, macht diesen erst wirklich zum Mittelpunkt und lenkt das Hauptinteresse auf seinen Charakter, der bestimmt wird vom Ungenügen. Mit dem Titel 'Die unvergnügte Seele' hebt Weise den Einzelfall, wo nicht ins Allgemein-Menschliche, so doch ins Typische. Problematische Naturen von der Art des Vertumnus müssen am Ende des 17. Jahrhunderts häufig gewesen sein. Unter die lebensklugen Streber, wie sie Weise gefielen, mischten sich die tief Unbefriedigten, Unvergnügten, Unlustigen. Die ethische oder aufklärende Stilhaltung Weises entdeckt uns ein Stück Zeitgeist und Zeitseele.

Ob das stimmt, bleibt nachzuprüfen. Es wird kein Zufall sein, daß der erste Beleg für das Wort »Mißvergnügen« aus dem Jahr 1678 stammt (nach Trübners Deutschem Wörterbuch VII, 449a), und daß in dem ersten großen Manifest der englischen Aufklärung, dem ebenso wie 'Die unvergnügte Seele' 1690 gedruckten 'Essay concerning Human Understanding' von John Locke, das Unvergnügen oder Mißvergnügen, die Unlust – uneasiness – als innerste Triebkraft der menschlichen Seele angesprochen wird (Buch II, Kap. 20). Auch kann man von vornherein erwarten, daß bei der Absicht der

aufklärenden Stilhaltung auf das Natürlich-Menschliche jeweils die Gegebenheiten, die mores, einer bestimmten Zeit sich in den Vordergrund des Blickfelds schieben. Deshalb bildet für Werke solcher Art die geistes- und seelengeschichtliche Untersuchung einen durch den Stil selbst legitimierten Teil der Interpretation. Die Literaturgeschichte läßt sich von der Sprachgeschichte und von der Geistes- und Seelengeschichte so wenig trennen wie von der Poetik und deren Geschichte. Die Verflechtung dieser drei Stränge konstituiert ihre Eigenart. Man wird bald mehr den einen, bald mehr den andern Strang sich vorzunehmen haben, aber dabei nicht aus dem Auge verlieren dürfen, daß sie zusammengehören. Im folgenden soll uns die poetologische Fragestellung, ohne fallengelassen zu werden, hinter die geistes- und seelengeschichtliche zurücktreten. Die Frage, die sich aufgedrängt hat, lautete: Stimmt es, daß Weise mit seinem Drama 'Die unvergnügte Seele' ein Stück Zeitgeist und Zeitseele entdeckte? Ich glaube, wir können die Frage noch sehr viel weiter fassen, und wage die Hypothese, bei Weise werde ineins mit der neuen, für das 18. Jahrhundert kennzeichnenden Stilhaltung, und eben durch sie ermöglicht, auch schon ein Grundzug der Geistes- und Seelenhaltung dieses Jahrhunderts sichtbar. Ist nicht vielleicht die unvergnügte Seele die Seele des 18. Jahrhunderts und das Vergnügen ein zentrales, ständig umkreistes Problem seines Geistes? Müssen wir nicht selbst Werke wie Goethes 'Werther' und seinen 'Faust' aus diesem Zusammenhang heraus literarhistorisch zu verstehen suchen?[5])

Seit 1690 stoßen wir auf Schritt und Tritt auf die Begriffe Vergnügen – Unvergnügen[6]). Thomasius gibt 1692 seiner 'Einleitung zur Sittenlehre' den Obertitel 'Von der Kunst, vernünftig und tugendhaft zu lieben, als dem einzigen Mittel, zu einem glückseligen, galanten und vergnügten Leben zu gelangen'. Unter vernünftiger und tugendhafter Liebe versteht Thomasius die »wechselweise Bemühung« der Menschen umeinander. Diese entspricht nach seiner Meinung so sehr dem äußeren, aber auch inneren Aufeinanderangewiesensein, daß er sich zu der Behauptung versteigen kann, die Lasterhaften irrten sich ganz einfach, wenn sie »sich einbilden, sie lieben sich mehr als andere Dinge in der Welt, dahingegen ein vernünftiger Mensch wohl weiß, daß er andere Menschen mehr liebet als sich«. Das einzige Mittel, Vergnügen – inneres Genüge – zu finden, sei ja doch die Entfaltung und Ausübung der dem Menschen eingeborenen Nächstenliebe. Thomasius erhebt somit keine sittlichen Forderungen, sondern gründet seine Sittenlehre auf die Erhellung menschlichen Wesens. Der Mensch

---

[5]) Nachträgliches Motto: *πάθος δὲ ὕψους μετέχει τοσοῦτον, ὁπόσον ἦθος ἡδονῆς* (Pseudo-Longinus, *Περὶ ὕψους*).

[6]) Vergnügen und vergnügt kommen natürlich auch früher vor, so bei Paul Fleming (Ein getreues Herze wissen...), Georg Neumark (Wer nur den lieben Gott läßt walten...) u. a.

braucht nur über sich selbst und sein eigentliches Verlangen aufgeklärt zu werden. Diese Methode, dieser Denkstil entspricht durchaus dem Rede- und Dichtstil, der die mores, die ἤθη, als bestehende Sitten und gegebene Charaktere aufzeigt. Und Thomasius setzt nicht anders als Weise das Wesen des Menschen in dessen Verlangen nach Vergnügen, d. h. nach innerer Befriedigung. Später konnte Thomasius nicht umhin, die Wahrheit von Luthers servum arbitrium anzuerkennen, doch für die Aufklärung blieb seine 'Einleitung' aus dem Jahr 1692 maßgebend[7]).

Denselben psychologischen Sinn, den Christian Thomasius der Sittlichkeit unterschob, beanspruchte Christian Wolff für die Erkenntnis: »aus ihr entsteht süßes Vergnügen«[8]). Könnte, fragen wir uns, das Vergnügen so hoch im Wert stehen, wenn es sich nicht abhöbe von der Erfahrung des Unvergnügens? Handelt es sich doch um eine psychologische Sinngebung und Wertsetzung. Das Unvergnügen, Unbehagen, die malaise scheint gleich einer schleichenden Krankheit des fin de siècle vom 17. ins 18. Jahrhundert eingedrungen zu sein. Christian Weise hat erstmals gewisse Symptome beschrieben; in Johann Christian Günther kommt sie zu vollem Ausbruch, und er kann zugleich sagen, was er leidet. So gewinnt die unvergnügte Seele Gestalt. Das macht das Elend von Günthers Leben und die Größe seiner Dichtung aus, es bestimmt seinen historischen Ort.

Kein Mensch, kein Himmel, keine Götter
Erfreu'n den unvergnügten Sinn.

Auf diesen Ton – unverwechselbar sein eigen – fällt Günther immer wieder zurück, auch wenn er sich in dem zitierten Kantaten-Fragment von 1720 am Ende zu fassen weiß:

Nun trag' ich trotz der schweren Zeit
Ein Herze voll Vergnüglichkeit.
Nun faßt sich, nun setzt sich mein stilles Gemüte
... o ruhige Seele...

---

[7]) Als Beispiel können die zahlreichen 'Moralischen Wochenschriften' dienen. Das Adjektiv in diesem Gattungsnamen meint auch ganz im Sinne der Methode von Thomasius Ziel und Weg zugleich: die Moral, die sich aus dem Aufzeigen der mores ergibt. – Zu Thomasius vgl. Hans M. Wolff, Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung, 1949, 1. Kapitel. Besonders aufschlußreich für unser Thema sind weiterhin das 7. und 11. Kapitel.

[8]) Widmung zu Wolffs Erstlingswerk 'Anfangsgründe sämtlicher mathematischer Wissenschaften' (1710). – Welche Rolle damals bereits das Vergnügen spielte, zeigt von anderer Seite her Johann Leonhard Rosts 'Liebenswürdige und galante Noris' (1711), wo es heißt, die »Wollust« sei ein »Irrwisch«, der »nach kurzem Glanz wiederum verschwindet; wenn aber die Seelen selbsten eine Vergnügung empfinden, da kann die Liebe vollkommen heißen« (S. 580).

Günthers Klage richtet sich mehr noch als auf die Unglücksschläge, die ihn treffen, auf das Unvergnügen seines Inneren, dem auf diese Weise Befriedigung und Befriedung versagt bleiben. Sie klingt oft pathetisch; man spürt die Absicht, nach den Grundsätzen der Rhetorik und durch Mittel der Poetik pathetische Wirkung zu erzielen. Hier bleibt Günther im Rahmen des Barock. Seine dichterische Leistung und literarhistorische Bedeutung aber liegt dort, wo Günther Erlebtes relativ unmittelbar ausdrückt, seine Dichtung sich als persönliche Konfession gibt. Man hat Günther deshalb eine Präfiguration des jungen Goethe genannt.

Wir müssen die neue lyrische Haltung als eine Konsequenz des allgemeinen Übergangs vom pathetischen oder barocken zum ethischen oder aufklärenden Stilideal begreifen. Sich selbst stellt Günther als den Menschen dar, wie er ist, und dieses Ecce homo kann zu Beginn des 18. Jahrhunderts nur heißen: Siehe da, die unvergnügte Seele! Im Zeichen der Aufklärung – als Stil verstanden – und damit auch im Zeichen des Unvergnügens geschieht die Wandlung vom barocken Manierismus zu dem, was uns im allgemeinen erst Lyrik heißt, zur Erlebnislyrik.

Auf Musik einzugehen, ist mir nicht möglich; ich habe mich an das Wort zu halten. Es wird aber niemand für Zufall nehmen, daß Johann Sebastian Bach – und zwar um dieselbe Zeit, da Johann Christian Günther sein Kantaten-Fragment dichtete – eine Kantate 'Von der Vergnügsamkeit' komponierte, die einsetzt mit den Worten: »Ich bin in mir vergnügt« (Kantate Nr. 204, Ges.-Ausg. der Werke Bachs XI, 2). Bachs Komposition soll vor 1728 entstanden sein; den Verfasser des Textes kennen wir nicht. Für ihn wie für Bach liegt das Vergnügen der Seele im Glauben, d. h. im Vertrauen auf Gott, in der Verbundenheit mit ihm, der Hingabe und Ergebung. Um innigere Worte als der Anonymus zu finden, erinnere ich an Mörikes 'Gebet':

Herr, schicke, was du willt,
Ein Liebes oder Leides,
Ich bin vergnügt, daß beides
Aus deinen Händen quillt[9]).

Mörike wie Bach ist es nicht bloß »genug«, daß Liebes und Leides von Gott kommen, es macht sie auch innerlich froh. Dieser neue Klang im Wort »Vergnügen« schwingt schon bei Wolff mit, wenn er vom »süßen« Vergnügen spricht, und erst recht bei Günther, dessen unvergnügten Sinn nichts zu »erfreu'n« vermag. Daß sich hier allmählich ein Bedeutungswandel

[9]) Vgl. Georg Neumark a.a.O.: Man halte nur ein wenig stille / Und sei doch in sich selbst vergnügt, / Wie unsers Gottes Gnadenwille, / Wie sein Allwissenheit es fügt. – Bei dieser Gelegenheit sei auch erinnert an Tersteegens 'Nun sich der Tag geendet': Daß du vergnügst alleine / So wesentlich, so reine, / Laß' früh und spät mir wichtig sein.

vollzieht, die Wortbedeutung sich erweitert und steigert, bestätigen die Wörterbücher. 1691 heißt bei Kaspar Stieler »Vergnügung id quod Genügung et praeterea est satisfactio, solutio, placatio« (Grimmsches Wörterbuch XII, 1, Sp. 463). 1725 aber führt Steinbach in der entsprechenden Liste auch »voluptas, delectatio, jucunditas« auf (ibd. 469); er kennt für »vergnügen« bereits die Bedeutung von »fröhlich stimmen« (ibd. 467). Unterschied und Zusammenhang formuliert Frisch 1741 mit bewundernswerter Präzision, indem er »vergnügen« übersetzt durch »delectare aliquem, voluptatem percipere ex satiate«: Genuß oder Lust ziehen aus der Befriedigung.

In der Poesie hat vor allem Barthold Hinrich Brockes dazu beigetragen, das Wort auf den neuen Ton zu stimmen. Gerade als in Schlesien der fünfundzwanzigjährige Günther, von allen verlassen, auf die Sohle des Elends sank, schrieb der Hamburger Ratsherr ein großes Gedicht 'Der Ursprung des menschlichen Unvergnügens' (1720). Seine Diagnose lautet:

> Du schleußt recht als mit Fleiß für Gott die Augen zu
> Und suchst im wilden Meer der Leidenschaften Ruh.

Daß der Mensch Ruhe sucht, versteht sich für Brockes von selbst. Sie gilt allgemein als summum bonum. In Weises Drama heißt die alte Bäuerin, die am Ende auftaucht, Quiete. Selbst Günthers Wunschziel, im Meer der Leidenschaften nur selten erreicht, ist ein stilles Gemüte, die ruhige Seele. Wo das Wort Vergnügen mehr meint als bloßes Genüge, schließt es zuerst den süßen Frieden der Seele ein. Unvergnügen ist Ruhelosigkeit. Von denen, die weder den Glauben des Thomaskantors teilen noch in Genügsamkeit oder Nächstenliebe zur Ruhe kommen, versucht es manch einer, und so auch Günther, mit dem Optimismus im ursprünglichen Wortsinn, d. h. mit der Lehre von der besten aller möglichen Welten, wie sie Leibniz in den 'Essais de Théodicée' (1710) entwickelt hat. Brockes dagegen empfiehlt, statt mit Leibniz das Große-Ganze zu denken, in dem das Böse gleichsam aufgehoben ist, Sinne und Gedanken allem Einzelnen-Kleinen zu öffnen, den tausend Wunderwerken Gottes in der Natur. 'Irdisches Vergnügen in Gott' betitelt er die neunbändige Gedichtsammlung, die 1721 bis 1748 erschien.

> Wie glücklick, wer, wie wir, von Stadt und Hof entfernet,
> Den Schöpfer im Geschöpf vergnügt bewundern lernet.

Auf der Suche nach dem Vergnügen findet die deutsche Lyrik ihr künftiges Königreich: die Natur.

Mit Friedrich von Hagedorn, Hamburger wie Brockes, beginnt dann der Kult unbeschwerten Frohsinns. Die Anakreontiker schließen sich an: Rokokolyrik. Hagedorns Lied 'An die Freude' (1744) greift höher. Mit

»Freude« wird der enthusiasm Shaftesburys übersetzt. Hagedorn personifiziert und mythisiert diese Freude zur »Göttin edler Herzen«. »Und wir Jünglinge sangen und empfanden wie Hagedorn«, heißt es in Klopstocks Ode 'Der Zürchersee' (1750). Den Gipfel kennen Sie: Schiller und Beethovens 'Neunte Symphonie':

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium...[10])

Rokokofrohsinn und enthusiastische Freude sind Abwandlungen des Vergnügens, das im ständigen Kampf mit dem Unvergnügen zum fundamentalen Lebenswert des 18. Jahrhunderts wurde[11]). So entwickelt denn auch vor der Berliner Akademie Johann Georg Sulzer 1751/52 eine 'Theorie des Vergnügens' und Moses Mendelssohn knüpft daran Briefe 'Über die Empfindungen' (1755) an, ursprünglich betitelt 'Von dem Vergnügen'. Als Euphranor stellt einer der beiden Briefpartner, ein junger deutscher Edelmann, neuartig-kühne Thesen auf, mit denen sich dann Palemon, ein englischer Weltweiser, auseinandersetzt. Dieser erscheint als der Überlegene, ist aber oft nur der Vorsichtigere, der den Kühnheiten Euphranors die Spitze etwas abbiegt. Gleich Descartes, Leibniz, Christian Wolff und zuletzt Alexander Gottlieb Baumgarten unterscheidet auch Mendelssohn zwischen klaren und deutlichen, d. h. begrifflichen, und unklaren und undeutlichen, d. h. sinnlichen Vorstellungen. Baumgarten hatte den Eigenwert der letzteren hervorgehoben und damit den Bereich der Ästhetik als einer scientia cognitionis sensitivae abgesteckt. Euphranor-Mendelssohn ist weniger am Erkenntniswert der sinnlichen Vorstellungen oder Empfindungen gelegen als an ihrem Gefühlswert. »Das dunkele Gefühl befördert unsere Glückseligkeit; der Affekt verschwindet, wenn alle Begriffe deutlich werden«, heißt es im zweiten Brief. »Wir würden unglücklich sein, wenn sich alle unsere Empfindungen auf einmal zu reinen und deutlichen Vorstellungen aufheiterten«. Insofern ist die Vernunft eine »Störerin unsres Vergnügens«.

Palemon-Mendelssohn kann das unmöglich zugeben: »Klarheit der Vorstellung befördert das Vergnügen«. Außerdem steht nach der Tradition seit Descartes fest, daß nur die Vorstellung von der Vollkommenheit eines Gegenstandes, d. h. von seiner Einheit in der Mannigfaltigkeit, Vergnügen schafft. Wenn es nun auch unklare Vorstellungen, gefühlsträchtige Empfin-

[10]) Vgl. Franz Schultz, Die Göttin Freude, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1926, S. 3ff.

[11]) Aus diesem Grund tritt in der Poetik während der vierziger Jahre das prodesse mehr und mehr hinter dem delectare zurück. J. E. Schlegel nennt das Vergnügen den »Hauptzweck« der Dichtung. Sie trägt zu unserer Glückseligkeit bei, »die in der Zusammenkunft alles möglichen Vergnügens besteht« (Schriften ed. Antoniewicz S. 134).

dungen der Vollkommenheit gibt, so erfassen diese doch nicht die Wahrheit, sondern – die Schönheit. Das Vergnügen an der Wahrheit steht höher als das an der Schönheit. Aber freilich die Kunst, und zwar jeder Art, soll allein auf dieses Vergnügen abzielen. Was das für die Ästhetik, einschließlich der Poetik, und für die Künste selbst bedeutet, liegt auf der Hand.

Im zwölften Brief erklärt Palemon sogar: »Die Seele würde mit größerer Entzückung beglückt sein, wenn ihre Begriffe von der Vollkommenheit völlig deutlich wären. Allein sie konnten es nicht sein... Es sollte ein irdisches Wesen mit der Seele vereinbart sein, das ihre Einsichten verdunkelt und ihr dadurch ein Teil ihres Vergnügens raubt«. Wir kommen demnach als Menschen über das ästhetische Vergnügen kaum hinaus. Doch »siehe! das irdische Wesen, der träge Körper selbst, ist eine neue Quelle der Lust. Bei einer jeden Vorstellung einer Vollkommenheit begünstigt er uns mit dem Begriffe seines eigenen Wohlseins und ersetzt einigermaßen den Unfug, den er in dem System unserer Vergnügungen angerichtet hat«. Palemon gibt damit auf seine Art Euphranor recht, der das Vergnügen vom Sensuellen nicht nur ins Sentimentale, sondern auch ins Physiologische, fast Sexuelle hinübergespielt hatte[12]).

Ein denkwürdiges Schauspiel, wie in Mendelssohns Dialektik ein historischer Prozeß zum Austrag kommt: Unter Berufung auf das Vergnügen mißt sich der Sensualismus mit dem Rationalismus und rebelliert zugleich die Sentimentalität oder Empfindsamkeit; das Irrationale wird legitimiert durch das Vergnügen, das es bereitet.

Darüber, daß der Mensch für das Vergnügen bestimmt sei, herrscht allgemeines Einverständnis. Fällt dann nicht am Ende das Vergnügen mit dem Guten, das Unvergnügen mit dem Bösen zusammen? Diese äußerste Folgerung hat keiner so eindrucksvoll dargestellt wie Salomon Gessner in dem Prosaepos 'Der Tod Abels' (1758).

Zu Beginn spricht Abel einen Morgenhymnus auf den Herrn der Schöpfung. Dabei versammelt sich nach und nach die ganze Familie. Kain aber geht in unmutvollem Selbstgespräch an ihnen vorüber zur Feldarbeit: »Ich hasse die weibische Zärtlichkeit... wie sie fließen, die Freudentränen!« Abel folgt dem Bruder, um ihn aufzuheitern. Das ist schon manchmal gelungen, »aber ach! Gram und Mißvergnügen kehrten immer dunkel zurück!« Auf dem Acker kommt es zur Aussprache zwischen den Brüdern: »O Kain... könnten wir, o könnten wir deine Unzufriedenheit stillen... ist nicht jedes Glück, jedes Vergnügen, das Natur, Verstand und Tugend, alles, was schön und gut ist, uns darbietet, auch dir dargeboten?« Kain bleibt lange verstockt: »Diese Quellen von Vergnügen und Glück, aus denen ihr schöpfet, fließen nicht für mich«.

[12]) Mendelssohn scheint hier von Louis Jean Levesque de Pouillys Théorie des sentiments agréables (1747) beeinflußt zu sein.

Der zweite Gesang – das Werk ist in fünf Gesänge eingeteilt – bringt dann ein allgemeines Versöhnungsfest. Erst mit dem dritten Gesang setzt die eigentliche Handlung ein, die zum Brudermord führen wird. Kain ist aufs neue dem Unmut verfallen; da gibt ihm der böse Geist Anamelech, der Rivale Satans, im Schlaf einen Traum ein: Kain sieht die Nachkommen des Bruders ein idyllisch-müßiges, heiter-schönes Herrenleben führen, seine eigenen Nachkommen aber als deren Sklaven, notleidend bei harter Arbeit. Schaum vor dem Munde, erwacht er: »Ich bin elend, und, o schreckliches Gesicht, meine Kinder sind elend!... Das will er«, der Allmächtige. Inzwischen hat sich Abel genähert, und Kain erschlägt ihn.

Ein seltsam hintergründiges Werk des als Idyllendichter und Rokokomaler berühmten Zürchers! Kain und Abel – zwei menschliche Urtypen: der Melancholiker und der Sanguiniker, der dunkle Bauer und der blonde Hirte. Zugleich meint man etwas von sozialer Gärung, von drohendem Klassenkampf zu spüren. Und die soziale Problematik, die den Stoff des Alten Testaments umfärbt, ist nicht nur mit der Temperamentenlehre, sondern auch mit Auswirkungen der calvinistischen Prädestinationslehre eine Verbindung eingegangen. Angesichts der naturgemäß und vorbestimmt, jedenfalls nicht aus freiem Willen unvergnügten Seele Kain wird es fragwürdig, die vergnügte Seele zu preisen. Sogar die Feindschaft Kains und der Kainssöhne gegen Abel und sein Geschlecht trägt den Stempel einer dem Willen entzogenen Notwendigkeit. Aber das dient nicht zur Entschuldigung der unvergnügten Seele. Diese wird als Kain gebrandmarkt und mit dem ersten Verbrechen der Menschheit, dem Urverbrechen des Brudermords belastet, von dem sich alle später geschehenen und künftigen Verbrechen herleiten, gipfelnd in der Revolution. Unvergnügen ist das Urböse. Eine großartigere Konzeption zum Ruhm des Vergnügens kann es kaum geben.

Trotzdem malt Gessner nicht einfach schwarz und weiß, sondern sucht ein Charakterbild Kains zu entwickeln und dessen Tat psychologisch verständlich zu machen. Wichtiger ist, daß er am Brudermord zwei gegensätzliche Grundtypen des Menschen zur Erscheinung bringt. Damit öffnet Gessner dem Leser Blick und Gefühl für wesenhaft Menschliches und läßt ihn sich selbst als Mensch und Mitmensch fühlen: das Musterbeispiel empfindsamer Aufklärungsdichtung. Natürlich handelt eine solche von der vergnügten und der unvergnügten Seele.

Den 'Tod Abels' nannte ich ein Prosaepos. Als psychologischer Roman zählt erst 'Die Geschichte Agathons' von Wieland, deren Anfang, zunächst für sich allein, 1766/67 gedruckt wurde. Wenn man diesem Fragment nach dem Brauch des 18. Jahrhunderts einen Doppeltitel geben wollte, müßte er lauten: Die Geschichte Agathons oder Das wahre Vergnügen. Zwei Möglichkeiten tun sich vor Agathon auf: das Vergnügen der Seele, der Einbildungskraft, der Tugend und das Vergnügen der Sinne. Senti-

mentalität und Sensualismus treten in Wettstreit. Mit dem letzteren macht der Epikuräer Hippias den Jüngling bekannt. Als Agathon ungelehrig bleibt, fragt Hippias, auf eine schöne Sklavin weisend (IV. Buch, 1. Kap.): 'Du gestehst also, daß Zyane reizend ist?' Agathon: »Sehr reizend« – 'Und daß ihr Genuß ein Vergnügen wäre?' – »Vermutlich« – 'Warum quälst du dich dann, dir ein Vergnügen zu versagen?' – »Weil ich mich dadurch vieler anderer Freuden berauben würde, die ich höher schätze.« – 'Zum Exempel?' – »Das Vergnügen, eine gute Handlung zu tun.«

Schließlich erliegt Agathon der Schönheit und den Verführungskünsten der Hetäre Danae. Das hindert nicht, daß er sich im Traum seiner früheren Geliebten Psyche erinnert. Und so vergleicht er seinen jetzigen Zustand mit der »seligen Stille des Herzens« von einst. »Wenn es auch Schwärmereien waren... wie viel glücklicher machten mich diese Träume als die rauschenden Freuden, welche die Sinnen in einen Wirbel von Wollust dahinreißen, und wenn sie vorüber sind,... ein schwermütiges Leeres in der unbefriedigten Seele zurücklassen!«

Als Danae spürt, wie Agathon ihr entgleitet, sucht sie sich über seinen Charakter klarzuwerden (IX. Buch, 1. Kap.) und erkennt als dessen Grundzug den »Hang zum Vergnügen«, speziell den »Hang zu demjenigen, was man Wollüstigkeit der Seele nennen könnte,... den Vergnügungen der Einbildungskraft und des Herzens«. Sie überschüttet »unseren Helden mit Glückseligkeit,... ihn einen solchen Grad von Wonne, über welchem der Fantasie nichts zu erinnern übrigbliebe, erfahren zu machen«. Doch Agathon gerät »aus einer Überfüllung mit Vergnügen« erst recht in »eine gewisse Mattigkeit der Seele«, den Zustand des Unvergnügens.

Anderes kommt dazu, so daß Agathon beschließt, nach Syrakus zu entfliehen und im Reich des Dionysius eine politische Aufgabe zu suchen. Auch dabei leitet ihn sein Hang zum Vergnügen. Nur daß er sich jetzt wieder auf das Vergnügen, gute Taten zu tun, besinnt. »Ein sanftes Entzücken, welches ihm den süßesten Berauschungen der Wollust unendlich vorzuziehen schien, ergoß sich durch sein ganzes Wesen bei dem Gedanken, der Mitarbeiter an der Wiedereinsetzung Siziliens in die unendlichen Vorteile der Freiheit und eines durch weise Gesetze und Anstalten verewigten Wohlstandes zu sein... Und sein Vergnügen war desto vollkommener, da er zugleich empfand, daß Herrschsucht und eitle Ruhmbegierde keinen Anteil daran hatten; daß es die tugendhafte Begierde, in einem weiten Umfang Gutes zu tun, war, deren gehoffte Befriedigung ihm diesen Vorgeschmack des göttlichsten Vergnügens gab, dessen die menschliche Ntaur fähig ist« (IX. Buch, 7. Kap.).

Bis hierher ungefähr reicht der erste, künstlerisch geglückteste und psychologisch fesselndste Teil des Romans. Mit den Erfahrungen, die Agathon auf Sizilien macht und die ihn bitter enttäuschen, ändert sich das

Problem und auch die Erzählweise. Vordem ist Wielands Held eindeutig der Mensch, dessen Wesen – der aufklärenden Psychologie voll entsprechend – vom Hang zum Vergnügen bestimmt wird, der Mensch, der, bedroht vom Unvergnügen, auf der Suche ist nach dem wahren Vergnügen. Wieland nimmt dabei auch das sinnliche Vergnügen der großen Welt, das sensualistische Rokoko, durchaus ernst. Verglichen mit dessen »Grazie«, erscheint jedes übersinnliche, sentimentale Vergnügen als »Schwärmerei«. Und doch kann Agathon so wenig wie Wieland selbst davon lassen. Am Ende bekennen sie sich mit Thomasius zum sittlichen Handeln für andere »als dem einzigen Mittel, zu einem vergnügten Leben zu gelangen«. Daß das nicht der Weisheit letzter Schluß ist, kann hier außer acht bleiben. Solange 'Die Geschichte des Agathon' Dichtung bleibt, handelt sie vom Vergnügen als Lebensinhalt und Daseinserfüllung. Die aufklärende Stilhaltung hat Wieland dabei folgerichtig ins Psychologische verfeinert und so den deutschen psychologischen Roman begründet. Auch dieser ist ein Fund auf der Suche nach dem Vergnügen.

Schon wenige Jahre später erreicht der psychologische Roman in Deutschland seinen ersten überzeitlich gültigen Höhepunkt: Goethe veröffentlicht 1774 'Die Leiden des jungen Werthers'. Das Buch beginnt mit Werthers Ausruf »Wie froh bin ich!« und seinem Entschluß »ich will das Gegenwärtige genießen«. Von Brief zu Brief steigert sich dieser Ton: »Ich bin so glücklich... so ganz in dem Gefühl von ruhigem Dasein versunken«. Was Werther sieht, »vergnügt« ihn (26. Mai). Und daß Lotte ebenso vergnügt ist, zieht ihn zu dem Mädchen hin. Nach der ersten Begegnung heißt es: »ich sah mit jedem Wort neue Reize, neue Strahlen des Geistes aus ihren Gesichtszügen hervortreten, die sich nach und nach vergnügt zu entfalten schienen«. Werther geht mit Lotte zum Ball und hängt beim Tanz an ihrem Auge, »das voll von wahrstem Ausdruck des offensten, reinsten Vergnügens war«. – »Ich lebe so glückliche Tage, wie sie Gott seinen Heiligen aufspart.« Nur ein Herr Schmitt erregt Werthers Mißfallen durch seinen »üblen Humor« und gibt Werther Anlaß, »recht herzlich gegen die üble Laune zu reden«. »Wir haben aber unser Gemüt nicht in unserer Gewalt, versetzte die Pfarrerin. – Ich gestand ihr das ein. Wir wollen es also, fuhr ich fort, als eine Krankheit ansehen... Unsere Natur hängt sehr dahin, und doch, wenn wir nur einmal die Kraft haben, uns zu ermannen, geht uns die Arbeit frisch von der Hand, und wir finden in der Arbeit ein wahres Vergnügen... Man predigt gegen so viele Laster: ich habe noch nie gehört, daß man gegen die üble Laune vom Predigtstuhl gearbeitet hätte...«

Werthers Strafrede über das Unvergnügen, ausgelöst durch den sonst nie wieder erwähnten Herrn Schmitt, zieht sich über mehrere Seiten hin und kann deshalb für den Sinn des Ganzen nicht belanglos sein. Als Lottes Ver-

lobter ankommt, heißt es von ihm: »Er scheint wenig üble Laune zu haben, und du weißt, das ist die Sünde, die ich ärger hasse am Menschen als alles andere«. Doch nun steht Albert zwischen Lotte und Werther, und dieser verfällt selbst mehr und mehr dem Unvergnügen. Die Leiden des jungen Werther beginnen. »Meine tätigen Kräfte sind zu einer unruhigen Lässigkeit verstimmt, ich kann nicht müßig sein, und kann doch auch nichts tun. Ich habe keine Vorstellungskraft, kein Gefühl an der Natur, und die Bücher ekeln mich an.« Umsonst sucht Werther sich wiederzugewinnen, indem er auswärts einen Gesandtschaftsposten annimmt. »Wenn Sie mich sähen, meine Beste, in dem Schwall von Zerstreuung! Wie ausgetrocknet meine Sinne werden! nicht einen Augenblick der Fülle des Herzens, nicht eine selige Stunde!« Werthers Briefe setzen eine Zeitlang aus, und der fiktive Herausgeber erklärt dem Leser: »Unmut und Unlust hatten in Werthers Seele immer tiefer Wurzel geschlagen... und sein ganzes Wesen nach und nach eingenommen.« Das Ende kennen Sie.

Ebenso ist Ihnen der ungeheure Eindruck bekannt, den Goethes Roman auf die Zeitgenossen gemacht hat. Das Wertherfieber, das er auslöste, war wohl der heftigste Anfall der im 18. Jahrhundert als schleichende Krankheit chronisch gewordenen malaise. Die Schockwirkung auf diese Anfälligkeit läßt sich vom künstlerischen Erfolg und von der künstlerischen Leistung nicht scheiden. Goethe war es besser als je einem gelungen, das der Aufklärung und mit ihr der Empfindsamkeit vorschwebende Stilideal der Ethe zu verwirklichen; das aber hieß zugleich, die Zeitgenossen in ihrem eigenen Lebensgefühl und Selbstverständnis treffen, die bestimmt wurden von der Spannung Vergnügen-Unvergnügen. Die Menschen fühlten sich in ihrer einsamen und, wie sich nun enthüllte, doch gemeinsamen Menschlichkeit angerührt, bestätigt in ihrem Wesen und ihrer Wesentlichkeit: Ecce homo. – Als Dichter der unvergnügten Seele hat Goethe seinen Ruhm begründet und seinen Platz in der deutschen und in der Weltliteratur sich errungen. –

Die Leiden Werthers sind, wie die des Vertumnus, Unmut und Unlust, ja Ekel gegenüber allem und jedem, zerfahrene Mattigkeit und Fühllosigkeit der Seele, innere Leere. Vergnügen wäre inneres Ausgefülltsein, entweder in ruhiger Sammlung oder in leidenschaftlicher Bewegung. Auch Werther-Goethe weiß noch um das hohe Gut der Seelenruhe. Aber die Leidenschaft des Gefühls gilt ihm nicht weniger. Man mag darin das Sturm- und Drang-Moment des Romans sehen. Angebahnt hatte sich diese Aufwertung oder Wiederaufwertung der Leidenschaften schon lange. So heißt es beispielsweise in Breitingers 'Kritischer Dichtkunst' von 1740 (S. 83 f.): »Die Unruh der Gemütes-Leidenschaften ist dem Menschen etwas so Natürliches und Angenehmes, daß man sagen kann, die Menschen überhaupt empfangen mehr Beschwerde von dem Leben, das ohne Leidenschaften

ist, als von den Leidenschaften selbst. So ziehen sie die Lust, in Bewegung gesetzt zu werden, der Lust, Unterricht zu empfangen, vor.«

Nicht nur daß Breitinger die Lust leidenschaftlicher Bewegtheit und innerer Unruhe aufdeckt, macht diese Stelle beachtlich, sondern ebenso, daß Breitinger dabei Ziel und Inhalt der Leidenschaft nicht in Anschlag bringt. Mendelssohn tendiert zur selben Indifferenz. Vor allem aber redet ihr Lessing das Wort, offenbar aus persönlicher Erfahrung heraus und mit weitreichenden Folgerungen[13]). Lessing schreibt am 2. Februar 1757 an Mendelssohn: »Darin sind wir doch wohl einig... daß die Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind? Auch darin: daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größern Grads unserer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann... Ihnen darf ich es ... nicht erst sagen: daß die Lust, die mit der stärkeren Bestimmung unserer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unserer Kraft geht, so unendlich kann überwogen werden, daß wir ihrer gar nicht mehr bewußt sind«. Der Mensch, wie ihn Lessing sieht, verlangt also nach heftigen Empfindungen, nach Leidenschaften, seien es Begierden oder Verabscheuungen, damit sein Daseinsgefühl gesteigert werde. So erfüllen sie ihn, einerlei, ob sie ihrem Inhalt nach positiver oder negativer Art sind, mit Lust. Lessing könnte auch sagen »Vergnügen«; und dieses Wort gebraucht er gelegentlich.

Wenngleich Lessings Denken sich von dem hier gewonnenen Boden immer wieder abziehen läßt, entgleitet er ihm niemals ganz. Hier wurzeln auch seine bahnbrechenden, an Aristoteles ausgerichteten Spekulationen

---

[13]) Ob außer Dubos auch der Longin-Verehrer John Dennis mit 'The Grounds of Criticism in Poetry' (1704) auf Breitinger, Mendelssohn und Lessing gewirkt hat, wird sich kaum entscheiden lassen. – Den entgegengesetzten Standpunkt der Gottschedianer bringt eine Stelle in der Übersetzung von John Arbuthnots 'Treatise of the Art of Political Lying' zum Ausdruck: die Leidenschaft »entspringet daher, weil die Seele nicht munter und fähig genug ist, daß sie durch gemeine und täglich vorkommende Sachen gerühret werde und daran das geringste Vergnügen fände«. Die Arbuthnot-Übersetzung bildet einen Anhang zu der Swift-Übersetzung des Gottsched-Jüngers J. J. Schwabe 'Anti-Longin Oder die Kunst, in der Poesie zu kriechen' (1734). Nur wer leidenschaftlicher Erregung bedarf, findet Gefallen z. B. an Stürmen und Ungewitter, Hagel und Erdbeben, statt an dem, was dann Adalbert Stifter das sanfte Gesetz nennen wird. Die Vorrede zu den 'Bunten Steinen' ist ein neuer 'Anti-Longin'. Stifter und Mörike (s. o.) lenken wieder einmal auf die Linie der Gegner von Erhabenheit und Leidenschaft ein. Das macht das Wesen des »Biedermeier« aus. Doch hat auch der »Jungdeutsche« Karl Gutzkow, und ebenfalls in erster Linie gegen Hebbel, eine Schrift Dionysius Longinus oder: 'Über den Schwulst in der neueren deutschen Literatur' (1878) verfaßt. Darin heißt es u. a.: »Nur durch das viele Anpreisen der Größe Shakespeares ist unser Theater so tief gesunken«.

über das Wesen der Tragödie in der 'Hamburgischen Dramaturgie' (1767/69). Das Mitleid, das die Tragödie weckt, ist für Lessing kein Mitleiden im Sinne des Sich-Identifizierens mit dem Leidenden, sondern die zur »Flamme« entfachte Nächstenliebe eines Thomasius, also gesteigertes Du-Gefühl. In diesem steckt immer auch Furcht für das eigene Ich, ein gesteigertes Ich-Gefühl. Aus dumpfer Fühllosigkeit reißt uns die Tragödie in Furcht und Mitleid, ein starkes Ich- und ein starkes Du-Gefühl, – eines gibt es nicht ohne das andere. Aber freilich – Lessing ist ja kein Nachfahre des Barock, sondern ein Vorfahre der Klassik – wir verfallen dabei nicht den leidenschaftlichen Gefühlen: von »beiden Extremis«, der Fühllosigkeit und dem Ausgeliefertsein an das Gefühl, »reinigt« uns die Tragödie. Indem Lessing weiterhin von einer Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten spricht, gerät er aufs Gleis der moralischen Absicht. Das ist sein Tribut an die Zeit. Diese These kann aber nicht die Tatsache verhehlen, daß in Lessings Deutung der Begriffe *ἔλεος* und *φόβος* ein Wissen mitschwingt um die Lust starken Daseinsgefühls. Unter der Oberfläche war die Mauer gar nicht so dick, die Lessing vom mutmaßlich »echten« Aristoteles, von der *ἡδονή* der Griechen trennte[14]).

Auf jeden Fall hat Lessing der Sturm- und Drang-Bewegung vorgefühlt; sie freilich auch im voraus schon in Richtung auf die Klassik überholt. – Rationalismus, Sensualismus oder Rokoko, Sentimentalität oder Empfindsamkeit und schließlich Sturm und Drang und Klassik: in allen literarischen Richtungen und Epochen seit dem großen Umbruch zum Aufklärungsstil behauptet sich das Vergnügen als Wert und wandelt dabei seinen Inhalt. Solche Einheit in der Vielheit, Vielheit in der Einheit ermöglicht erst ein Geschichtsbild, eine Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. –

[14]) Das Griechenbild Winckelmanns steht hier nicht zur Erörterung, doch darf am Rande auf den ethischen oder aufklärenden Stil seiner Kunstbeschreibung hingewiesen werden. So neu und bahnbrechend Winckelmanns Art, Kunstwerke zu betrachten, gewirkt hat, sie war durchaus an der Zeit. Wie andere, beispielsweise in den 'Moralischen Wochenschriften', ihre Mitmenschen, so suchte er Plastiken zu erfassen: deren *ἤθη* empfindsam aufklärend. Julie Bondeli, die geistreiche Freundin Wielands, schreibt am 22. 9. 1762 an Leonhard Usteri: »Schon lange vor ihm (Winckelmann) wurde ich durch Beschreibungen belehrt, daß Niobe, Laocoon und Herkules Bildwerke von großer Schönheit seien; ich glaubte es mit unerschütterlichem Glauben und dachte nicht weiter darüber nach. Aber ich nahm leidenschaftlichen Anteil, sobald Winckelmann den Grund ihrer mechanischen Schönheit vom moralischen Wesen der Dargestellten abhängig machte« (Die Briefe von Julie Bondeli an Johann Georg Zimmermann und Leonhard Usteri, Aus dem Französischen übertragen von Lilli Haller, Frauenfeld-Leipzig 1930, S. 213). – Nach Winckelmann soll die Stille, die auf der Stirne des Belvederischen Apollo schwebt, Ausdruck der »Genügsamkeit« sein. Auch die »stille Größe« hängt also mit dem Vergnügen der Seele zusammen. Kaspar Stieler hat in 'Der deutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs oder Deutscher Sprachschatz' (1691) bei Vergnüglichkeit an *αὐτάρκεια* erinnert.

»Wodurch sind Schauspiele (es mögen Trauer- oder Lustspiele sein) so anlockend? Weil in allen... das Spiel einander widriger Affekten... dem Zuschauer Beförderung des Lebens ist, indem es ihn innerlich in Motion versetzt«. Dieser Satz könnte bei Lessing, wenn nicht gar bei Breitinger stehen. Er steht in Kants Vorlesungen über 'Anthropologie', gedruckt 1798 (§ 60 Erläuterung durch Beispiele). In der 'Kritik der Urteilskraft' (1790) unterscheidet Kant ähnlich wie Mendelssohn »zwischen dem, was bloß in der Beurteilung gefällt, und dem, was vergnügt (in der Empfindung gefällt)... Vergnügen... scheint jederzeit in einem Gefühl der Beförderung des gesamten Lebens des Menschen... zu bestehen« (§ 54 Anm.). Die 'Anthropologie' erklärt dann zunächst (§ 60): »Was unmittelbar... mich antreibt, meinen Zustand zu verlassen...: ist mir unangenehm – es schmerzt mich; was ebenso mich antreibt, ihn zu erhalten...: ist mir angenehm – es vergnügt mich«. Das scheint, nur jetzt ins Aktive gewendet, Weises Gegensatz zwischen der unvergnügten und der vergnügten Seele wiederaufzunehmen. Aber für Kant ergibt sich gerade aus dem Schmerz das wahre Vergnügen. »Der Schmerz ist der Stachel der Tätigkeit, und in dieser fühlen wir allererst unser Leben« (ibd.). Denken Sie an Lessings Worte über das Vergnügen als gesteigertes Daseinsgefühl, als Bewußtsein eines höheren Grads eigener Realität! Kant fährt fort: »Sein Leben fühlen, sich vergnügen, ist also nichts anders als: sich kontinuierlich getrieben fühlen, aus dem gegenwärtigen Zustande herauszugehen«, statt »der Leere an Empfindungen« anheimzufallen, die »Grauen (horror vacui) und gleichsam das Vorgefühl eines langsamen Todes« erregt (§ 61).

Wer von uns dächte dabei nicht an Faust? Ich zitiere nur aus dem gleichzeitig mit der 'Kritik der Urteilskraft' erschienenen 'Faust. Ein Fragment' (1790):

> So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
> Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

Dazu aus 'Faust. Zweiter Teil':

> Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
> Er, unbefriedigt jeden Augenblick.

'Werther' und 'Faust' – mit diesen beiden Dichtungen ist Goethe in die Weltliteratur eingegangen. In beiden stellt er die unvergnügte Seele dar. Die vielberufene faustische Seele ist nichts anderes als eine Metamorphose der unvergnügten Seele. Während Vertumnus redivivus Werther daran »leidet«, daß er an nichts mehr Vergnügen hat, und im »horror vacui« Selbstmord begeht, fühlt Faust sich durch seine Enttäuschungen »kontinuierlich getrieben, aus dem gegenwärtigen Zustand herauszutreten« in einen anderen, neuen. Fausts Unvergnügen ist keine passive Niedergeschlagenheit, sondern aktives »Streben«. Weil er so, wie Kant sagt, sein Leben

fühlt, oder, mit Lessing zu reden, eines höheren Grads seiner Realität bewußt wird, bejaht Faust dieses Unvergnügen als Vergnügen und schließt den Teufelspakt auf die Bedingung, daß er es nie werde leid werden.

Trotzdem bildet den Stachel faustischen Strebens die Suche nach dem wahren Vergnügen. Faust glaubt es gefunden zu haben, als er den Koog entstehen sieht, mit dem er freien Grund für ein freies Volk schaffen will:

> Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
> Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.

Diese letzten Worte Fausts vor dem Tod stimmen merkwürdig genau überein mit dem, was über Agathon gesagt wird, als er sich die künftige Tätigkeit bei Dionysius ausmalt: »Und sein Vergnügen war desto vollkommener, da er zugleich empfand, daß es die tugendhafte Begierde, in weitem Umfang Gutes zu tun, war, deren gehoffte Befriedigung ihm diesen Vorgeschmack des göttlichsten Vergnügens gab, dessen die menschliche Natur fähig ist«. Hier wie dort, bei Wieland wie Goethe, wirkt noch immer die Sittenlehre des Thomasius nach 'Von der Kunst, vernünftig und tugendhaft zu lieben, als dem einzigen Mittel, zu einem vergnügten Leben zu gelangen'. Beidemal aber entpuppt sich dann das Vorgefühl als Wahn. Was folgt, hat nichts mehr mit Vergnügen zu tun und, mindestens bei Goethe, auch nicht mehr mit Aufklärung. Das 18. Jahrhundert, wie es von Weise bis Goethe reicht, ist zu Ende. –

Ob Aufklärung und Vergnügen trotzdem auch uns noch etwas angehen, lasse ich mit vollem Bewußtsein offen. Was soll uns dann das Ganze? wird mancher unmutig entgegnen. Alle die werden so tun, die im Geistigen anderes suchen als Form und Ordnung, denen es nicht um Verstehen geht, sondern um Nutzen oder auch um Erkenntnis, aus ihr sich »Nahrung der Seele« und Ziele des Willens zu holen. Der Geist verlangt nur Beziehungen, setzt sie im Dasein voraus und schafft sie zugleich im Bewußtsein auf immer neue Weise. Reine Wissenschaft jedenfalls lebt von der Überzeugung, daß das Geistige letzten Endes nichts anderes sei als ein Reflex des Willens zur Ordnung. Das hätte ich Sie gern in dieser Stunde wieder einmal spüren lassen. Es scheint mir die akademische Form der Festlichkeit – unser Vergnügen – zu sein[15]).

---

[15]) Vgl. Hermann Hefele, Das Gesetz der Form. Briefe an Tote, Stuttgart 1921. – Es sei noch angemerkt, daß Weises Dramenheld seinen Namen nach einem ursprünglich etruskischen Gott Vertumnus oder Vortumnus trägt, der in Volsinii (Orvieto) verehrt worden war und dem man dann in Rom nahe dem Forum eine Statue in Jünglingsgestalt errichtete; Properz, Ovid, Horaz sprechen von ihm als einem Gott ständiger Selbstverwandlung (vgl. W. Eisenhut in Paulys Realencyklopaedie d. Class. Altertumswissenschaft Bd. VIII A 2, 1958, Sp. 1669ff.). Ein launischer Mensch heißt bei Horaz (Satiren II, 7) Vortumnis quotquot sunt natus

iniquis. Das hatte Weise wohl vor Augen, wenn er die »unvergnügte« Seele Vertumnus nannte. Als »leidender« Werther ist sie uns dann wieder begegnet. Heute scheint sie im »g'schupften« Ferdl sich zu verkörpern. Eine Wiener 'Rhapsodie in Halbstark', die man auf Schallplatten hören kann, besingt Ferdls Versuche, der »faden« Langeweile zu entgehen. Der Kehrreim von 1690 »Ich bin unvergnügt« lautet 1960: Was kann denn i devor, / daß i mit nix e Freid hob. (Vgl. Frankfurter Allgem. Zeitung 30. Januar 1960, Beilage 'Bilder und Zeiten'.)

Die Errettung aus dem Schiffbruch

Melville, Mallarmé und einige deutsche Voraussetzungen

Von Kurt Wais (Tübingen)

Daß die menschliche Erfindergabe der Möglichkeit nahegekommen ist, das Leben auf dieser Erde zu vernichten, läßt es verständlich erscheinen, wenn einige Historiker auf die dichterischen Formen der bisherigen menschlichen Katastrophenphantasie aufmerksam wurden. Da und dort ging man dem Zauber nach, den das Wort Untergang seit Thomas Mann und Spengler für einige Neuere besitzt[1]) und hat etwa die Orgien der Feuersbrünste beobachtet, die am Ende zahlreicher Romane von Zola das Schicksal einer vergehenden Menschheit besiegeln[2]).

Solche geschichtlichen Rückblicke schaffen, wenn nichts anderes, so doch jedenfalls Distanz, einerlei ob der einzelne durch die Zeitgenossenschaft in einem »Age of Anxiety« – gemäß der bekannten Dichtung von W. H. Auden – sich determiniert fühlt oder eher die menschliche Seelenfreiheit gegenüber der Panik-Mentalität unterstreicht, wie es Emmanuel Mounier getan hat *(La grande peur du 20e siecle)*. Der Blick vermag weiter in die Vergangenheit zurückzuschweifen und gelassener die großen Klassiker zu befragen, wieweit sie bereits die tragischen Abschlüsse ihrer Werke solchen apokalyptisch-kosmischen Zusammenhängen überantwortet hatten.

Eine der Erfahrungen, gleichsam den Boden unter den Füssen zu verlieren, ist zweifellos die dichterische Vergegenwärtigung eines Schiffbruchs. Daß dieses Thema geradezu bezeichnend für die Nationalliteratur der Portugiesen sei, ist vor kurzem in einem Aufsatz gesagt worden, der auch auf das eigentümliche Interessse des amerikanischen Dichters H. Melville für Portugals Epiker Camões hingewiesen hat[3]). Andere Beobachtungen kommen hinzu.

[1]) »Eins muß er wieder können, fallen« (Rilke). Vgl. J. McCormick, *Catastrophe and Imagination*. Interpretation of the Recent English and American Novel, London 1957.

[2]) H. Petriconi, *La Débâcle* (Wiss. Zeitschr. der Friedrich-Schiller-Universität Jena, 5, 1955/56, 329ff.); ders., *Das Reich des Untergangs*, 1958; Wais, *An den Grenzen der Nationalliteraturen*, Berlin 1958, 249.

[3]) Fr. M. Rogers, *Portugal's Literary Relations with the Outside World* (Yearbook of Comparative Literature 4, 1955, 27). Zutreffend ist es schwerlich. Das Thema ließ

Sieht man noch ganz ab von der metaphorischen Eignung, so ist die Schiffbruch-Schilderung einem Typus erzählerischer Darstellung benachbart, der vielleicht in der Zukunft eine gewisse Beachtung finden wird, sobald erst das gegenwärtige Fragen nach der Rolle des *Zeit*-Erlebens bei den Dichtern abgeflaut sein wird. Ich meine einen Typus von Erzählungen, die das *Raum*-hafte im Dasein aufzufangen suchen. Eine der berühmtesten Erzählungen der Weltliteratur, *The Open Boat* (1898) von Stephen Crane, die sich auf ein eigenes Erlebnis dieses amerikanischen Novellisten stützt, zieht ihre Größe daraus, daß sie, übrigens unter völligem Verzicht auf jede Symbolik, den Leser in die nackte Raumverzweiflung eines Schiffbrüchigen zu versetzen weiß – im Rhythmus von Höhen, Tiefen, auch von Raumverschiebungen (wie etwa bei der Begegnung mit dem Leidensgefährten, der wellenabwärts wie auf einem Schlitten am Erzähler vorübergeschwemmt wird). Schrecklicher vielleicht als der Untergang in Erde und Feuer wirkte das Ende im Meer, wenn Dichter es als ein Sinnbild gestalteten: es ist, als ob nach dem spurlosen Untergang des Menschlichen hier immer etwas wie ein triumphierendes Gegenüber übrig zu bleiben scheint: die See, die alles zernagende und alles verschweigende, ein belebter und keineswegs antlitzloser Inbegriff von End-losigkeit.

Eine eigentliche Dichtungsgeschichte des Schiffbruch-Themas kann es nicht geben. Aber einige seiner Elemente präludierend in Erinnerung zu rufen, wird zur Bewertung des später Nachfolgenden nicht ganz unnütz sein.

Das reine *Untergangs*motiv, ohne den Retter, bot sich als Sinnbild für das Leben der Menschen mit ihrem unvermeidlichen Verzichtenmüssen und Todfinden von jeher an. »Comme les aultres«, schreibt Philippe de Commynes, der Historiker des spätmittelalterlichen Europa, »je suis venu à la grande mer, et la tempeste m'a noyé«. Ein Tag, war er nicht immer auch soviel wie ein Scheitern? Selbst in dem angeblich so optimistischen Zeitalter der Renaissance rief ein Dichter wie der Engländer George Chapman die Nacht an, in seiner Hymne *The Shadow of Night* (1594), damit sie ihm nicht allein den Schlaf schicke, der ihm die Seele freimache für die Poesie, sondern auch auf daß sie ihm einen Strom von Tränen spende, mit denen er den Schiffbruch der Welt beweinen möge. Für einen andern nach Seelenruhe verlangenden Poeten lag die wahre Welt jenseits des Bangens vor Katastrophen. In einem der schönsten Gedichte damals, den Seefahrern *(Les Nautonniers)* des Théophile de Viau, wurde sie zum lyrischen Wunschtraum. »Notre Océan est doux comme les eaux d'Euphrate.« Die Barke Théophiles, bemannt mit den abgeklärten gelassenen Denkern des Humanismus, gleitet auf ewig jenseits

kaum eine Nationalliteratur sich entgehen (in der polnischen vergleiche K. Norwid und H. Sienkiewicz; oder M. A. Toyoda, *A Study of the Japanese Translations of English Stories of Shipwreck,* in: *Chapters on Studies of English in Japan,* Tokyo 1941). *naufrage* als Periphrase für Tod begegnet öfters, z. B. Corneille, *Mort de Pompée* I 3.

der irdischen Gefährdungen dahin. »L'orage ne fait point blémir nos matelots.« Der Glaube an die Arche, den die Zeitstimmung damaliger Harmonie nur selten einbüßte (vgl. J. Gantner, *Leonardos Visionen der Sintflut und vom Untergang der Welt,* Bern 1958), wirkte einlullend.

Les Amours plus mignards à nos rames se lient,
Les Tritons à l'envi nous viennent caresser,
Les vents sont modérés, les vagues s'humilient
Par tous les lieux du monde où nous voulons passer...
...Sous un climat heureux, loin du bruit du tonnerre,
Nous passons à loisir nos jours délicieux,
Et là jamais notre œil ne désira la terre,
Ni sans quelque dédain ne regarda les cieux.

Im 18. Jahrhundert findet sich der Schiffbruch (auf den sich nun Maler wie Joseph Vernet spezialisierten) im Sinne eines Topos abermals auf die menschlichen Mühsale bezogen. Aber er wird nun mit einem rüstigen »Und dennoch!« versehen. Das ist beispielsweise die Lehre, die eine Idealgestalt von Pirons Schauspiel *La Métromanie,* der echte und unverzagte Dichter Damis, aus den Geschehnissen zieht, die ihm begegnen: »Le Nocher, dans son art, s'instruit pendant l'orage. / Il n'y devient expert, qu'aprés plus d'un naufrage« (V, 2). Dachte Goethe daran, am Schluß des *Tasso*? War nicht der Dichter der jeden Schiffbruch Überdauernde, wie in Puschkin's *Arion*-Gedicht!

Daß daraus nicht ein gedankenlos weitervegetierender Topos wurde, dafür sorgte das realistische Ethos des 19. Jahrhunderts. Einen geradezu sinnbildlichen Einschnitt bedeutet es etwa, als man von der Katastrophe der Fregatte *La Méduse* erfuhr, die am 5. Juli 1816 vor der Westküste Afrikas sich ereignet hatte. Der Bericht des Schiffsarztes Dr. Savigny konnte jeden Leser nur mit Entsetzen lähmen. Kein Künstler jener an das Beschönigen gewöhnten Tage wäre in der Lage gewesen, die Geschehnisse nachzugestalten; selbst der kühne Naturalist Théodore Géricault, den sein Riesengemälde *Le radeau de la 'Méduse'* (Louvre) drei Jahre danach berühmt machte, wagte erst den Augenblick zu schildern, als das rettende Segel am Horizont auftaucht – eine düstere Mahnung nur an das, was vorher vorgefallen war, das Floß mit 147 Geretteten, das für elf Tage dem Meer ausgeliefert war, die Schlacht gegen die Offiziere zuerst, dann die der Rassen gegeneinander, der Kannibalismus, die Hinrichtungen usw.

Ist es Zufall, daß dann sechzig Jahre nachher ein anderer Schiffbruch mit seiner besonders entsetzlichen scheinbaren Sinnlosigkeit in der Dichtersprache eine Umwälzung nach sich zog? Es war jetzt eine allem Herkömmlichen widersprechende Explosion freirhythmischer Lyrik. Bei der 1875 erfolgten Katastrophe des Schiffes 'Deutschland' in der Themse-Mündung erschütterte der Tod dreier deutscher Nonnen den Leiter eines englischen Jesuitenkollegs, und beiläufig äußerte er den Wunsch, es möchte ein Dichter

erstehen, der dafür Worte fände. Der anwesende junge Jesuitenpater Gerard Manley Hopkins gedachte bei dieser Bemerkung seiner längst aufgegebenen ersten dichterischen Versuche: mit seinem langen Gedicht 'The Wreck of the Deutschland' eröffnete er die Reihe seiner jetzt weltberühmten lyrischen Dichtungen. Es war ein Werk, sprachlich so verwegen, daß selbst Hopkins' bewunderndem Freund Robert Bridges hier das Verständnis versagte. Die Christin im Schiffbruch erst, so schien es dem ekstatischen Dichter, werde für die Leiden des Erlösers wahrhaft ansprechbar. Damals trat das Auftauchen des Motivs, das schwerlich bloß ein schrulliger äußerer Stoff ist, literarhistorisch in Beziehung zu der breiten Strömung religiös erneuerter Dichtung. Ein Schiffbruch ist es auch in dem kritisch distanzierten Roman 'Jerusalem' der Selma Lagerlöf, der den Anstoß gibt, daß fromme nordgermanische Bauern sich zu einer Wallfahrt nach Palästina aufmachen. In der Anfangsszene von Paul Claudels 'Seidenem Schuh' bestimmt das Gebet des im Meer Untergehenden alles weitere Geschehen.

Die Reichweite des Themas war damit noch nicht erschöpft. Etlichen Dichtern des damaligen vitalistischen Orgiasmus kam es nicht ungelegen (indessen ohne daß an die komischen Möglichkeiten gerührt wurde, mit denen einst der altdeutsche Dichter der 'Wiener Meerfahrt' die vom Heurigenwein trunkenen Helden in den Wahn stürzte, auf einem untergehenden Schiff zu sein). Lautréamont in seinem *Maldoror* und Rimbaud im *Trunkenen Schiff* faßten den totalen Untergang gleichsam rauschhaft ins Auge, wie denn auch Mallarmés Jugenddichtung begonnen hatte mit einer fast rätselhaften Auslöschungssehnsucht... »Et, peut-être, les mâts, invitant les orages / sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages / perdus, sans mâts sans mâts ni fertiles ilots...« *(Brise marine)*. Unter den neueren Italienern griff Giuseppe Ungaretti das Thema auf, in seiner denkwürdigen Sestine über jenen Steuermann Palinurus aus der *Aeneis*, der kurz vor der Landung der trojanischen Schiffe an der verheißenen italischen Küste im Schlaf über Bord stürzt und ertrinkt *(Recitativo di Palinuro)*. Im Roman begegnet die Entfesselung als die Folgeerscheinung eines Schiffbruchs, wobei Gerhart Hauptmanns *Atlantis* freilich an dichterischer Leibhaftigkeit bei weitem durch William Faulkners *Wild Palms* übertroffen wurde. Für das Drama wäre an Ernst Barlachs *Sintflut* zu erinnern, wo der Untergang im Meer für den Helden zur pantheistischen Befreiung, zum Einswerden mit dem Göttlichen führt, im Unterschied zur kleinlich rettenden Arche des feigen Theisten Noah.

Jene Lust am Untergang überhören, hieße an den beiden Dichtern, die uns näher beschäftigen sollen, Herman Melville und Stephane Mallarmé, etwas von ihrer geheimen Musik versäumen. Und doch sind beide durch einen gegensätzlichen motivischen Typus bestimmt. Ihnen geht es um eine

Errettung aus einem Schiffbruch. Dieses Thema nun ist, literarhistorisch gesehen, gleichfalls nicht ganz ohne eine eigene Tradition.

Wenn es archetypische Vorstellungen der Menschheit gibt (wie neuerdings einige schweizer Forscherkreise nachzuweisen trachten), gemeinsame, Ur-Mythen aller Völker, so übertrifft die Errettung aus dem Schiffbruch alle anderen an ehrwürdigem Alter. Aus neueren Märchen kennt man die (im Polynesischen am häufigsten bezeugte) Geschichte von der Ersteigung des Himmelreichs auf einer Leiter, deren letzte Sprosse fehlt, so daß der Hinaufsteigende ein Glied seines Körpers opfern muß, um sein Ziel zu erreichen. Diese Geschichte in ihrer archaisch überlieferten Form erscheint im ältesten Epos der Menschheit, dem südwestasiatischen von Gilgamesch, und hier im Umriß eines Schiffbruchs ausgeformt: um die Küste des Unsterblichkeitslandes zu erreichen, verbraucht der Held alle Balken seines Flosses bis zur vorletzten Balkenlänge; für die letzte gefahrvollste Brandungsstrecke ist er als Schiffbrüchiger allein auf sich angewiesen. Eine Reihe von Indizien spricht dafür, daß die Errettung zweier anderer an eine Planke geklammerter Seefahrer vor der Küste eines elysischen Landes, die des Odysseus und des Sindbad, eine halbverwischte Variante jener Szene ist. Wenn für Odysseus die Göttin Leukothea die Retterin ist, so kommt später über die Wasser Jesus zu den Gläubigen in Seenot, oder der heilige Nikolaus von Bari oder auch der heilige Patrick, wie am Anfang eines Calderón'schen Mirakelspiels. Die Errettung des Gefährdeten – und oft ist es ein Seefahrer mit einer bestimmten, hohen Sendung – wird durch die Dichter zu einer inneren Einkehr weitergeleitet, welche der Schiffbrüchige in Verlorenheit und Einsamkeit vollzieht. Ohne vorherigen Schiffbruch scheint es keinen Eingang zum Zaubereiland der Versöhnung und Gnade geben zu sollen. So geschieht es in Shakespeare's *Tempest* (man genehmige sich die Freude und lese wieder einmal die überreiche Eingangsszene dieses Wunderspiels, wo der Untergang des Schiffs alle Masken zum Fallen bringt); später fände Robinson Crusoe schwerlich ohne seinen Schiffbruch zum gottergebenen Sich-Bewähren in der praktischen Welt, und ein anderer Einsamer, Gulliver, nicht zum Eintritt in noch närrischere Welten als diejenige der Menschen; ebensowenig die Konventionsmenschen in einem bekannten Schauspiel J. M. Barrie's zur Einsicht in eine wahre und unverfälschte Menschlichkeit *(The Admirable Crichton, 1903)*. Zumindest eine Flaschenpost des Schiffbrüchigen wird doch auf kommende Geschlecht erweitergerettet werden – so will es Alfred de Vigny's *Bouteille à la mer*. Selbst in dem düsteren Fischerroman Giovanni Verga's ist das Schicksal der unglücklichen Familie *Malavoglia* durch den Untergang ihres Schiffleins mit dem Namen *Vorsehung* noch nicht total besiegelt.

Schließlich konnte der Schiffbruch wie jede Katastrophe auch immer wieder die dichterische Funktion eines Menetekels erfüllen. Um das Ausmaß der Verstockung eines Unverbesserlichen zu kennzeichnen, gibt es wenig so

Wirksames wie ihn nach seiner Errettung aus einem Schiffbruch weiterhin in die Missetat verstrickt zu sehen, so als sei nichts geschehen. Man verdankt diesem Kontrast wirkungsvolle Szenen wie im spanischen Don-Juan-Drama die metaphorischen Antithesen zwischen der Wasserkälte des Halb-Ertrunkenen und seiner nie zu löschenden erotischen Glut, oder die Ibsensche Meeresszene zwischen Peer Gynt und dem Familienvater, den er von der rettenden Planke stößt.

Am universalsten freilich wäre eine Konzeption, in welcher einerseits der Mensch dem Untergang verfiele, gleichsam als Sinnbild des allgemein menschlichen Todesloses, für welche anderseits aber in dem Untergang die Errettung eines unverlierbar Menschlichen bestätigt würde.

Diese Richtung ist es, auf welche im 19. Jahrhundert eine amerikanische und eine europäische Dichtung vorstießen.

Berührungen amerikanischer und europäischer Dichtung? Sind sie mehr als bloß zufällige Parallelen? Oder will es etwas bedeuten, daß wenigstens, wenn nicht eine gemeinsame Landgeschichte, so doch eine am Beginn verschwisterte Seefahrtsvergangenheit zu den gemeinsamen Elementen gehört, durch die Amerika und Europa sich miteinander verknüpft wissen. Auch literarisch überschneiden sich beide seltsam häufig, wenn die Seefahrt ins Spiel tritt. Als William Cooper, Seeoffizier und zugleich erster bedeutender Amerikaner auf dem Gebiet der schönen Literatur, seinen frühesten Seeroman schrieb *(The Pilot)*, war sein Vorbild ein Seeroman Walter Scotts *(The Pirate)*. Als Longfellow das Schillersche Gedicht *Die Glocke* ins Amerikanische umdachte und umdichtetete, setzte er den Schiffbau ein, als Sinnbild für den Aufbau seiner jungen Nation, an die Stelle, wo bei Schiller der Guß der tönenden Concordia gestanden hatte *(The Building of the Ship)*; wenn Longfellow darin einem Optimismus huldigte, den manche voreilig als typisch amerikanisch ansprachen, so gerieten ihm seine Schiffbruch-Gedichte darum doch nicht schlechter[4]), obwohl ihm, bei aller Erhabenheit der Diktion und Ideologie, die Größe des Visionären abging. Mehr davon besaß zwar sein ungleicher Landsmann Edgar Allan Poe; man denke an seine gewaltigste Raumdichtung, die Geschichte von der Errettung aus dem saugenden Trichter-Schlund des *Maëlstrom*[5]). Aber auf den Schritt über die Oberflächenschilderung hinaus wartet man vergebens.

[4]) Seine Ballade *The Wreck of the Hesperus*, ein Gedicht über die Schiffbrüche von Norman's Woe in Massachusetts, erhielt ihren Anstoß durch eine Meldung des *Gloucester Evening Journal* vom 17. 12. 1839, es lägen zwanzig bis dreißig Wracks am Nordteil des Hafens von Gloucester, Mass., und immer wieder würden Ertrunkene angeschwemmt.

[5]) Auf der letzten Seite seines *Moby-Dick* könnte Melville sich dieser Erzählung Poe's erinnert haben. Vgl. auch T. O. Mabbott, *A Source for the Conclusion of Melville's Moby-Dick* (Notes and Queries, 181, 1941).

Und doch kam schließlich in Amerika eine Art von Überhöhung solcher einseitigen Haltung zustande – im Werk des einstigen Seemanns Herman Melville. Eine große kosmisch-symbolische Konzeption tut sich hier auf, und die Frage erhebt sich, ob darauf wirklich von Anfang an Melvilles eigene Wesensart angelegt war, oder ob für jenen weitenden Umschwung nicht die europäisch-amerikanischen Literaturbeziehungen ihre Rolle spielten. Das würde bedeuten, daß noch andere literarische Voraussetzungen für Melvilles Schaffen entscheidend waren als etwa bloß N. Hawthorne, dessen Name herkömmlicherweise und, neben der Bibel und Shakespeare, so gut wie allein genannt zu werden pflegt, wenn jene Frage auftaucht. Gewiß, die Genannten haben zu einer Verinnerlichung des Abenteuerroman-Schreibers Melville beigetragen; der schemenhafte Leviathan der Bibel[6]) steuerte für die Walfischjagd auch einen sehr pathetischen Klang bei. Gleichwohl, für die bezeichnende kosmisch-allegorische Monumentalität des *Moby Dick*-Romans, für sein Riesenhaftes, erklären diese Hinweise wenig oder nichts, – Hawthorne und seine biedermeierliche Kleinmalerei ebensowenig wie der nüchterne Bericht jenes Seemanns[6a]), in welchem Melville las, wie ein Albino-Wal den Dreimaster *Essex* versenkt habe.

Wir meinen den Ursprüngen des *Moby-Dick* näherzukommen, wenn wir einen Umweg einschlagen und den Walfängerroman neben ein wesentlich späteres Werk der europäischen Literatur stellen. Ohne daß einer der beiden Dichter jemals vom andern Kunde gehabt hätte, scheint es Züge zu geben, welche in der frühen Entwicklung beider eine auffallend ähnliche Rolle gespielt haben, zusammen mit einer geistesgeschichtlich ähnlichen konkreten Ausgangsposition, an der auch die englische und die deutsche Literatur mitbeteiligt waren. Sowohl der zyklopische *Moby-Dick* von 1852 ist in seiner Art eine monströse Schöpfung, als auch Stephane Mallarmés Dichtung von 1897, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, aus einem einzigen riesenhaften Satz (von strengster grammatikalischer Konstruktion) bestehend. Ungeheuerlich sind beide Werke, das eine in der Breite, das andere in der Verdichtung, beide wirken auch letztlich bruchstückhaft, weshalb sie denn erst in unserem Jahrhundert geschätzt – und, was nicht zu umgehen war, bisweilen auch überschätzt – wurden.

In ihrer auch formalen Maßlosigkeit sind sie echte Abkömmlinge einer in ihrem Jahrhundert nicht geringen prometheischen Überhebung. Wo das Faustische ins Luziferische umschlug, war für beide Dichter der Ausgangs-

---

[6]) Die Unsicherheit, ob darunter ein Nilpferd oder ein Walfisch vorzustellen sei, ist jetzt beseitigt durch einen Keilschriftfund, wonach Leviathan der Name der siebenhäuptigen Hydra ist, gegen die schon auf uralten Siegelbildern die mesopotamischen Helden im Kampf stehen.

[6a]) John Reynolds, Mocha Dick, the White Whale of the Pacific (Knickerbocker's Magazine, 1839).

punkt: in den Dichtungen der Schule Lord Byrons. Die Rehabilitierung des gefallenen Engels mußte bestärkend wirken, die als Lieblingsthema damals herrschte: bei Thomas Moore *(Loves of the Angels)*, Alfred de Vigny *(Eloa)*, Lamartine *(Chute d'un ange)*, zuletzt in Victor Hugos *Fin de Satan*. Melville und Mallarmé gerieten in früher Jugend unter das sehr starke gemeinsame Erlebnis des Bösen und Satanisch-Vernichtenden im Menschendasein. In der Art wie sich das vollzog, liegt ihre Grundverschiedenheit, die ich hier nur andeuten kann. Bei Melville war es ein elementater Schock, als dem blutjungen Schiffsjungen, aus einer einst adlig-schottischen und zugleich puritanischen Familie, alle Niedertracht der Welt vereinigt in der Gestalt eines bösartig rohen Seemanns zum Alpdruck wurde, eines »schlangenäugigen« Unmenschen, der gegen jeden göttlichen Funken verstockt blieb und welchen Melville zuerst in seinem Seeroman *Redburn* von sich abzuschütteln suchte[7]), bevor er ihn in dem Waljäger mit dem biblischen Frevlernamen Ahab milderte und monumentalisierte. Farben dafür entnahm er, wie der umfängliche *Moby-Dick*-Kommentar von Luther S. Mansfield (New York 1952) zusammenstellt, aus den Unheilshelden Byrons wie *Cain* und besonders *Manfred*. Aus Zivilisations-Verstörung und Zweifeln an einer gütigen Vorsehung war Manfred (I 1) zu seinem Begriff der Sorge gelangt: »Sorrow is Knowledge... / the Tree of Knowledge is not that of Life« – ein glückloser Standpunkt, dem sich das 96. Kapitel des *Moby-Dick* ausdrücklich anschließt[8]). Der junge Literat Mallarmé kam im Unterschied zu Melville weniger als Beobachter und weniger als Moralist zu seiner Erfahrung. Seine *Parnass*-Gedichte geben dem Satanismus der *Fleurs du mal* eine noch verzweifelt realistischere Wendung, indem sie am Bösen bis zur bittersten Neige das Jämmerliche auskosten, den bloßen *guignon*. In eine zweiten Etappe unternahm es Mallarmé, vom absoluten Geist her den Kampf mit Gott selbst einzuleiten, »meinen Kampf gegen jenen alten bösen Fittich, der zum Glück zu Boden geschmettert ist, gegen Gott«. Nach dem Zusammenbruch dieses luziferischen Unternehmens vollzog er schließlich in Werken wie dem *Igitur* und dem *Würfelwurf* die poetische Ausdeutung des erst im allerletzten Augenblick vermiedenen eigenen Untergangs, dessen, was er selber bezeichnete als den »sündigen und übereilten, satanischen und leichten Weg der *Zerstörung* meiner selbst«.

Hier nun, am Kreuzungspunkt des luziferischen Motivs, die bei beiden eine deutliche Variante des faustischen Teufelspaktes einbegreift, mit dem

---

[7]) Von diesem brutalen Ungeheuer Jackson »in his infernal gloom« sagt Melville, es scheine, als habe er seine wahnbesessene Seele »wahrhaft dem Satan verkauft«; »a Cain afloat; branded on his yellow brow with some inscrutable curse; and going about corrupting and searing every heart that beat near him«.

[8]) »So, therefore, that mortal man who hath more of joy than sorrow in him, that mortal cannot be true – not true, or undeveloped« *(The Try-Works)*.

des Schiffbruchs, befindet man sich auf einer ersten gemeinsamen Ebene der beiden Werke von Melville und Mallarmé. Wenn beide die Geschichte einer gleichsam kosmischen Totalvernichtung, die sich durch einen Schiffbruch vollzieht, heraufbeschwören, so kommt als einziger Wachsboden dafür jene düstere Emphase in Frage, die luziferische Pathetik, welche das sonst so harmoniefreudige 19. Jahrhundert[9]) sich gleichsam erschauernd gestattete (neben seinem Kult für Hamlet, an dem auch die beiden Dichter[10]) teilnahmen). Für den grandiosen Untergang ihrer Helden ist nur eines groß genug, der größte Schiffbruch: bei Melville durch das größte Tier, den Walfisch, bei Mallarmé durch die Verkörperung des Meeres selbst in einer Nixengestalt, und bei beiden durch die unheimlichste der Farben, das Weiß, als den Inbegriff der Farbenabwesenheit.

Für die literarhistorische Genesis von Mallarmés *Würfelwurf*-Dichtung darf ich auf die zweite Fassung meines Buches über '*Mallarmé*' (1952) verweisen. Als er, wie oben erwähnt, Gott, den »bösen Fittich«, aus dem Felde zu schlagen hoffte, beherrschte ihn noch der starke Eindruck, den der *Isis*-Roman seines Freundes Villiers de l'Isle-Adam auf ihn gemacht hatte. Nur daß an der Zentralgestalt des Romans von Anfang an das Forscherische stärker betont war als an Melvilles Ahab: »Ein Genie mit schwindelerregenden Begriffen«, hieß es bei Villiers, »begabt mit der Kraft eines Prometheus oder Lucifer... unaufhörlich mit dem Blick auf die Erfüllung der Aufgabe eines packenden, universalen Anliegens; fest entschlossen zu etwas Schrecklichem, Immensem und Unbekanntem«. Dann aber folgte auch hier als entscheidende dichterische Erfahrung die Einsicht in das Scheitern jenes alles Zufällige (den hasard) ableugnenden Übermenschentums.

Der Niederschlag von Mallarmés Ernüchterung sind die Kapitel seiner philosophischen Erzählung *Igitur*, über die im letzten Augenblick vereitelte Hybris, die *folie* einer luziferischen Familie. Es ist die Elbehnon-Sippe, die von einem einsamen Felsen aus einen widergöttlichen Turm in die Reinheit des Absoluten hinein erbauen zu können wähnte. Hier bezog Mallarmé zum erstenmal den Schiffbruch als Element der Handlung ein, noch nicht jedoch als zentrales Motiv, sondern als bloße Vorbereitung: zu jenem Zustand nämlich gelangte die Familie durch einen Schiffbruch, und was damals mit ihr an Land gespien wurde, war bereits der Todeskeim für ihr Unternehmen. Es ist eine Fiole mit Gift[11]), mit welchem, allen Anweisungen seiner Ahnen

---

[9]) Der Dichter des Mephisto hatte die Satansfiguren bekanntlich wieder beiseite geschoben, da ihm, wie er in *Dichtung und Wahrheit* darlegte, zwar der Titan Prometheus als Götterfeind poetisch brauchbar erschien, da dieser zugleich Schöpfer sei, nicht aber die Vorstellung Satans als des totalen Vernichters.

[10]) Melville namentlich in seiner Nachahmung des Totengräber-Auftritts, in *Moby-Dick*; Mallarmé in seinem Aufsatz *Hamlet* und öfters.

[11]) ...»Comme cette fiole contient le néant par ma race différé jusqu'à moi (ce

zum Trotz, der letzte Erbe, Igitur, Selbstmord begeht, obwohl oder gerade weil ihm die Zaubermacht verliehen gewesen wäre, das Reich des Absoluten, den undinglich zufallslosen Zustand der Entmenschung heraufzuführen. Was hier also scheitert, ist die starre Intellektualität der Elbehnon. Aber dafür das Sinnbild des Schiffbruchs zu wählen, hatte der Mallarmé von 1869 noch nicht erwogen. Zu dieser Vision verhalf ihm erst, wie ich glaube aufgewiesen zu haben, die unmittelbare Bekanntschaft mit Victor Hugos Dichtung *La Fin de Satan*. Deren monistisches Thema, die Erlösung Satans durch einen alles Böse auslöschenden Gott der Zukunft, hat den späteren Mallarmé vermutlich an die luziferische Hybris der Elbehnon-Sippe wieder erinnert. Bei Hugo beginnt die Erlösung des gescheiterten Luzifer, der mit geknickter Schwinge in den Meeresabgrund hingeschleudert wurde, damit, daß über der Wasserfläche eine Feder aus diesem Fittich in suchendem Aufschwung auffliegt. Mallarmés *Coup de des* beginnt mit dem Raum-Erlebnis eines auch drucktechnisch schief geneigten Segels, das einerseits ein zur Ausfahrt ins Absolute gerüstetes Schiff heraufzubeschwören unternimmt, anderseits aber durch den Vergleich mit einem geknickten Fittich zugleich das Scheitern vorausahnen läßt. Die hoffnungsvoll aufschwungbereite und zum Würfelwurf mahnende[12]) Feder schwebt auch hier über den Wassern, aber anders als bei Hugo erfüllt sich an ihr das Scheitern der Hoffnung: der Flug der weißen Feder endet vorzeitig dadurch, daß sie am schwarzen Barett des greisen Erbhüters[13]) hängen bleibt. Es ist der Letzte, der bestimmt war zur »perdition haute«, d. h. dazu, durch einen zauberhaften Würfelwurf (jeter la partie / au nom des flots) die Welt des Zufälligen auszulöschen; er, einst Igitur genannt, heißt hier nur noch »der Meister«. Als »kahler Mast« (le mât dévêtu) war er für die letzte Fahrt ins Absolute aufgespart und ausgespart worden, verweigert indessen in seiner Auflehnung bewußt jenen Würfelwurf und wird deshalb von derjenigen, die ihn gebar, von der geifernden Schaumgöttin mit dem Schuppenschwanz, in den Meeresabgrund hinabgerissen samt seinem Felsen, »qui imposa / une borne à l'infini«. Als eine Stimmungsvariante zu diesem Geschehen des *Coup de dés* hat Mallarmé eines seiner berühmtesten, geheimnisvoll fragenden Sonette geschrieben, *A la nue accablante tu*, ein Sonett des Triumphs auf das letzte Haar des Mannes, an dessen Untergang sich die wütende Ohnmacht der nach dem Weltende süchtigen Abgrundherrin offenbarte. »Quel sépulcral naufrage (tu / le sais, écume, mais y baves), / suprême une entre les épaves / abolit le mât dévêtu / Ou cela que furibond faute / de quelque perdition haute / tout l'abîme vain éployé / dans

---

vieux calmant qu'elle n'a pas pris, les ancêtres immémoriaux l'ayant gardé seul du naufrage)« usw.

[12]) »pour le jeter / dans la tempête / en reployer la division / et passer fier«.

[13]) »s'en coiffe comme de l'héroïque / ... rire«.

le si blanc cheveu qui traine / avarement aura noyé / le flanc enfant d'une sirène«.

Sowohl im Sonett wie im *Coup de dés*, der die Einzigartigkeit des Geschehens durch eine einmalige Formkünstelei wiedergibt, den einzigen Satz mit seinen vielerlei Parenthesen, steht hinter der Frage des Dichters nach dem Wesen jenes Schiffbruchs eines der preziösen Paradoxe, wie Mallarmé sie liebte: gescheitert ist in Wirklichkeit nicht der Letzte des Geschlechtes, sondern die Hybris seiner Voreltern. Der Einsame behauptet sich siegreich mit dem Weiß seines Haares gegen das Basalt- und Lavaschwarz des wütenden Meersturms – so im Sonett; oder im *Coup de dés*, mit einer Umkehrung ganz im Sinne der Spielfreude Mallarmés: der einsame Meister behauptet sich mit dem Schwarz seines Baretts gegenüber dem Weiß der Feder. Diese letztere Sinnbildlichkeit entspricht ihrem sonstigen Vorkommen in Mallarmés Werk: so trat in seinem berühmten *Schwanen*sonett »Weiß« bereits als das grausam mörderische, überzeitliche Absolute in Gegensatz zu »le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui«.

Nun trägt ja auch eines der berühmtesten Kapitel des *Moby-Dick* die Überschrift »The Whiteness of the Whale«, gegen das nur der junge Ishmael und sein wilder Blutsbruder sich zu behaupten vermögen. Bei beiden Dichtern ist das Weiße die Auslöschung des Lebens, die Aufhebung der farbigen Welt, der in all ihrer Zufälligkeit göttlich schönen Zeitlichkeit. Bei Melville lebt das Phantomhafte etwa eines weißen Albatros für die menschliche Phantasie in Wolken von »spiritual wonderment and pale dread« (cap. 42). Mit gleichem Grauen wie Mallarmés *Schwanen*sonett und andere seiner *absence*-Schauer kostet Melville diese Untergangsfarbe bereits aus in den »bleak rustlings of the festooned frosts of mountains... the invisible spheres were formed in fright«. Etwa die Vorstellung der Milchstraße: »is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation... Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors, is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows – a colorless, all-color of atheism from which we shrink?« Das zu verachten, was in den bunten Farben der Gottesnatur niedergelegt ist – das zu verachten, was der spätere Mallarmé als den *hasard* zu ehren lehrte, – bedeutet also, daß alles außer dem absoluten Weiß unwert wäre, »all... but subtile deceits, not actually inherent in substances, but only laid on from without«. Hierin beruht die Vermessenheit Ahabs. Er ist in das Weiß des Albino-Wals ebenso starr vergafft wie die Sippe der Elbehnon in ihre *perdition haute*. In beiden Fällen ist dies das eigentlich Luziferische, an dem sie scheitern. Wie denn auch jenes Kapitel über die *Whiteness* endet: »pondering all this, the palsied universe lies before us a leper, and like wilful travellers

in Lapland, who refuse to wear colored and coloring glasses upon their eyes, so the wretched infidel gazes himself blind at the monumental white shroud that wraps all the prospect around him«.

Nun gut, man mag die auffällig parallele luziferische Rolle des Weiß in den beiden Schiffbruch-Dichtungen, der amerikanischen und der europäischen, einen reinen Zufall nennen. Als eine letzte Steigerung des Byronschen Destruktionspoesie aufgefaßt, wirkt es jedenfalls bereits wesentlich weniger zufällig: bei zwei Psychomachien von so kosmischen Ausmaßen lag es fast in der Natur der Sache, daß der totalen Entdinglichung, daß dem Weiß eine solche sinnbildliche Rolle zufallen mußte. Aber fragen wir jetzt um ein Stück weiter: wer sind eigentlich die, die sich dem frevlerischen Weiß widersetzen? was hat es auf sich mit Melvilles Erzähler Ishmael, dem Gegenpol Ahabs, mit Igitur bzw. dem greisen *Maître,* dem Gegenspieler dessen, was Mallarmé *les ancêtres, la race* oder *l'aïeul* nennt? Oder kurz: wie kam es überhaupt dichterisch zu jenem Konflikt, zu dem Kontrast dessen, was im Schiffbruch untergeht und dessen, was im Schiffbruch gerettet wird?

Dahin führt kein Weg von Byron aus: es gab ja überhaupt in der satanischen Poesie kein ebenbürtiges Gegnertum zum selbstherrlichen, stoisch-nihilistischen Ich, und noch mancher heutige Epigone der Baudelaireschen Konzeption dürfte jeden Gedanken an *Errettung* als Bestandteil dessen auffassen, was der Jargon als *bürgerlich* bezeichnet. Bei Melville hat man Kräfte aus seiner Bibellektüre vermutet; aber wäre sie es gewesen, welcher der rettende Halt innewohnte, so hätte man eigentlich in Melvilles Romanen von vor 1852 bereits etwas davon verspüren müssen; gerade dies jedoch ist nirgendwo maßgeblich der Fall.

Nein, jenes auffällig gemeinsame zweimalige Nebeneinander von Untergang und Errettung in der Einsamkeit des Ozeans führt uns noch zu einer andern Grundlage Melvilles und Mallarmés, ich meine den Umkreis von Kant, Goethe, Jean Paul, Fichte und Hegel. Gegen diese Behauptung wird der Kenner sogleich den Einwand erheben, weder für Melville noch für Mallarmé sei eine eindringliche Beschäftigung mit deutschen Schriftstellern erwiesen; Melville habe sich zwar etwas mit Goethe befaßt und mindestens aus Dichtung und Wahrheit Notizen gemacht, und Mallarmés Lektüre reiche von Klopstock[14]) bis Hegel und Wagner, aber man dürfe zweifeln, ob diese Kenntnis eine tiefere und persönliche gewesen sei.

In der Tat, neue Zeugnisse für den unmittelbaren Umgang mit deutschen Texten sind weder für Melville noch für Mallarmé aufgetaucht. Was damals der förderliche deutsche Beitrag zur Weltliteratur war, ist ihnen, wie zu zei-

[14]) Vgl. Eileen Suffren, *Une Œuvre de jeunesse inédite de Mallarmé* (French Studies, Jan. 1950).

gen sein wird, aus zweiter Hand zugekommen, gleichwohl aber mit einer solchen Stärke, daß er beiden Dichtern in einer Art Sackgasse weiterhelfen konnte und in ihrem Schaffen einen entscheidenden Akzent mitbestimmt hat. Der Vermittler hieß für den einunddreißigjährigen Melville Thomas Carlyle, für den dreiundzwanzigjährigen Mallarmé namentlich Villiers de l'Isle-Adam. Bei dem älteren war die Verarbeitung blitzartig und im Verlauf eines Jahres vollzogen, bei Mallarmé zog sie sich über einen langen Zeitraum hin.

Als Melville zu Anfang des Jahres 1850 sich daran machte, eine Walfängergeschichte zu erzählen, schien er bereits klar auf dem Weg zum Erfolgsschriftsteller – zum international gängigen sogar: seine beiden Erstlingsromane waren noch im Jahr ihres Erscheinens durch R. Garrigue (*Taipi*, Leipzig 1847) und Friedrich Gerstäcker (*Omu*, Leipzig 1847) ins Deutsche übersetzt worden. Er hatte auch bereits den Umkreis seiner Jugenderfahrungen abgeschritten, die Zivilisation als eine Welt des Unheils abgehoben gegen die archaischen Südseekulturen, und er hatte seinen ersten Vorstoß auf das Thema des Titanismus, im Roman *Mardi*, mit einem verlegerischen Mißerfolg bezahlt, die Scharte indessen mit *Redburn* (1849) und *White Jacket* (1850) wieder ausgewetzt.

Wenn er sich mit dem *Moby-Dick*, dieser »rhapsody run mad«, wie damals ein Kritiker schrieb (*Spectator*, 25. 10. 1851), seinen schriftstellerischen Ruf für über ein Halbjahrhundert vernichtete, so muß etwas wie ein Erdrutsch eingetreten sein. Der umfassendste Referent über Melvilles inneren Bildungsgang, L. S. Mansfield, vermutet mit Recht den Anstoß in einer für Melville umwälzenden Lektüre, und er glaubt diese in der intensiveren Beschäftigung mit Shakespeare zu finden, der freilich auch vorher schon kein Fremder für Melville gewesen war. »Apparently«, schreibt Mansfield in der Einleitung zur *Centennial Edition* (p. X), »in the summer of 1950 something happened which compelled a radical revision or extension of the 'new book mostly done'. What happened was the release within Melville's forces generated probably as early as 1849 by the reading of Shakespeare«.

Dem widerspricht, daß die greifbare Nachbildung, Szenen nach *Hamlet*, *Lear* und *Macbeth*, nur Randerscheinungen der Ahab-Figur bleiben und daß Melvilles Umstellung eben doch erst ein Jahr später erfolgte – sehr plötzlich – und offenbar gerade in jenem Sommer, in dem er sich zwei Bücher auslieh, welche, wie schon die kommentarlose Stellensammlung der *Centennial Edition* zeigt[15]), zahlreiche Niederschläge in *Moby-Dick* hinterließen: nämlich Thomas Carlyle's wunderbare Rhapsodie im Jean Paul-Stil, *Sartor Resartus*, und unmittelbar danach, Carlyle's Vorträge *On Heroes and Hero-Worship*.

[15]) Vgl. auch Meerton M. Sealts, *Melville's Reading: A Check-List of Books Owned and Borrowed* (Harvard Libr. Bulletin, II–IV, 1948–1950).

Carlyle's Bericht vom Schneider – oder ebensowohl Denker und Propheten –, dem neue Kleider statt der alten geschneidert werden, ist bekanntlich das Buch, demgegenüber zum erstenmal die amerikanische Literatur sich mutiger erwies als die englische; Emerson besorgte die erste Druckausgabe des von englischen Verlegern verschmähten Werkes (1836), und auch die englische Buchausgabe (1838) wurde durch zwei Amerikaner besorgt. Der Verfasser wiederum, Carlyle, gab seine im Grunde autobiographische Schrift als die Geschichte der geistigen Gesundung eines deutschen Weltweisen aus; dessen beigegebenes Manuskript über die Kleiderphilosophie bleibt übrigens der schwächste Teil des Ganzen. In seinem Drang nach Überwindung der materialistischen Lehren verlieh Carlyle diesem Weltweisen den Namen Teufelsdreck (später Teufelsdröckh), ein Name, der seit Jahrhunderten ein Apothekermittel zur Anregung der Lebensgeister bedeutet hatte, *asa foetida*, im besonderen ein Abführmittel.

Der *Sartor Resartus* hat nun im Jahre 1850 zweifellos auf Melville so gewirkt, wie Carlyle es beabsichtigt hatte, nämlich als das erneuernde Werkzeug für eine gründliche Purgierung und Kur. Es verhalf Melville dazu, daß er seine eigene Position zum erstenmal als eine Daseinsfrage von Grund auf erfaßte, daß er das Tragische und Düstere in ihr heranrückte an den mittelalterlichen Begriff des »naufragium spirituale«, und daß er auch das Kosmische in Carlyle's *Rettungs*entschluß vervollständigte, bei dem es geheißen hatte: »My Lead-stars were blotted out; in that canopy of grim fire shone no star. Yet forward must I«. Jetzt erst wuchsen auch Melvilles frühere Entwürfe der byronesken Leidfigur aus dem Roman *Mardi* ins Titanische, ins Monumentale: die Carlylesche Sicht auf die greatness des Unseligen[16]) wird im *Moby-Dick* immer wieder mit Wohlgefallen angeschlagen, etwa in Ahabs Worten: »my topmost greatness lies in my utmost grief«.

Die europäische Literatur hat seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich vornehmlich durch eine Änderung der Größenmaßstäbe erneuert, und die deutschen Denker und Dichter hatten daran sowohl für das Makrokosmische wie für das Mikrokosmische keinen geringen Anteil. Während sie selber im 19. Jahhrundert sich wohl mehr auf das Mikrokosmische verlegten (Stifter u. a.), ließe sich zeigen, wie ihre makrokosmischen Raum-Masse vom Ausland bevorzugt wurden. In diese Entwicklung gehört die Linie, die zu den Schiffbruchdichtungen von Melville und Mallarmé führt. Das Destruktive als etwas Absolutes und als etwas absolut Aufzuhebendes zu begreifen, war im damaligen deutschen Denken durchgedacht worden. So setzte einer der am meisten vom Religiösen erfüllten damaligen Literaturkritiker Deutschlands, Franz Horn, das *Ewige Nein* und das *Ewige Ja* als zentralen

[16]) Z. B. Sartor Resartus II 9: »Man's Unhappiness, as I construe, comes of his Greatness; it is because there is an Infinite in him, which with all his Cunning he cannot quite bury unter the Finite.«

Gegensatz, und aus Franz Horn hat ihn Carlyles *Sartor Resartus* abgeleitet als *The Everlasting No* und *The Everlasting Yea*. Hier fand Melville die metaphysische Grundlage, sein düsteres Bild des menschlichen Daseins zu vertiefen und durch etwas wie eine neue Zuversicht zu erhellen. Dem Begriff der Elternlosigkeit, auf welchen Richard Chase in seinem *Melville*-Buch das ganze Schaffen des Amerikaners zurückzuführen suchte, war Melville bei Carlyle begegnet als dem Inbegriff der Daseinsverzweiflung, als dem nihilistischen Zustand des *Everlasting No*, im Ruf Satans: »Behold, thou art fatherless, outcast, and the Universe is mine«. Es klingt im *Moby-Dick* nach, etwa im Grölen der verlorenen Schiffsmannschaft, von der gesagt wird, daß sie keine Elternschaft kennt als diejenige der See[17]). Und jetzt erst wurde Melville durch Carlyle's *Sartor* darauf aufmerksam, daß der ausgestoßene Mensch, der für ihn, als ebenso fleißigen Pentateuch-Leser wie Carlyle, am besten in der Ismael-Figur verkörpert war[18]), in der Bibel nicht dem sicheren Untergang verfällt, sondern daß die Bibel den in der Einöde geretteten Sohn der Hagar kennt. Die Botschaft in Carlyle's Roman hatte gelautet: »thus in the destitution of the wild desert does our young Ishmael acquire for himself the highest of all possessions, that of Self-help« (II 3). Und den *Moby-Dick*, den Roman mit dem Leitmotiv vom erretteten Jonas, welcher der dichterisch-göttlichen Berufung hatte entfliehen wollen, kennzeichnet der knappe Beginn mit dem Satz »Call me Ishmael« und der knappe Schlußbericht, wie Ismael durch die Hilfe seines wilden *Blutsbruders* Quequeg aus dem totalen Schiffbruch des Lästerers Ahab errettet wird.

Vielleicht wäre *Moby-Dick* ein weniger schlecht aufgebautes Buch geworden – daß es gleichwohl ein großes Buch ist, hat Yvor Winters bei all seiner vernichtenden Kritik übersehen[19]) – hätte Melville seinen erretteten Ismael dramatisch zum Gegenspieler des schiffbrüchigen Titanen Ahab gemacht, statt zum bloßen Gegenpol. Was ihn daran hinderte, war vielleicht nicht zum wenigsten die damalige geistige Situation im angelsächsisch-calvinistischen Bereich. Klare Fronten wie in Diderots *Neveu de Rameau* oder in Jean Paul Richters Roman *Der Titan* waren dort nicht gegeben. Schon Carlyle wollte nicht eigentlich etwas Neues, sondern eine Rettung der alten

---

[17]) »Der Weiße Wal ist ihr Medusenhaupt... O Leben! In solchen Stunden, wo die Seele besiegt am Boden liegt und erkennen muß, gedeiht das Wüste, Zuchtlose. O Leben! Jetzt spür ich dein verborgenes Grauen« (*Moby-Dick*, cap. 38: »The white whale is their demogorgon... Oh, life! 'tis an hour like this, with soul beat down and held to knowledge, – as wild, untutored things are forced to feed – Oh, life! 'tis now that I do feel the latent horror in thee!« Übersetzung der Ausgabe Th. Mutzenbecher und E. Schnabel).

[18]) »I found myself a sort of Ishmael on the ship, without a single friend« (*Redburn*, 1849, cap. 12).

[19]) *H. Melville and the Problem of Moral Navigation* (in Y. Winters, *Maule's Curse*, 1938).

christlichen Glaubensgewißheit durch Bundesgenossenschaft mit dem deutschen Idealismus, und daneben, wie erst neuerdings unterstrichen wurde[20]), mit der Gefühlsekstase des frommen Jacobi. Ähnlich dämpfte Melville seine biblischen Bekenntnissätze, denen übrigens die geringste neutestamentliche Spur abgeht, letztlich doch ab auf denselben dankbaren Symbolistenglauben wie Mallarmé oder auch Goethe und Hölderlin: das schöne Licht des Äthers müsse uns genügen als Tröstung und göttliche Verheißung. Man erinnert sich aus dem Fontänen-Kapitel des *Moby-Dick* der Deutung des Regenbogens über dem nebligen Wasserdampf: »der Nebel beginnt in himmlischem Licht zu leuchten. Dafür dank ich meinem Gott. Wir zweifeln alle, und viele leugnen ihn. Wenigen aber wird unter Zweifeln und Leugnen die Erleuchtung zuteil. Zweifel an allem Irdischen und hie und da eine Eingebung von himmlischen Dingen – man wird wieder gläubig, dabei noch ungläubig; man wird Mensch und schaut beides mit gleichen Augen an«[21]).

Mit dieser weltanschaulichen Rückverweisung auf die Richtung Jacobis, der auch Franz Horn zugehörte, ist man aber erst an der Oberfläche der Ader angelangt, die im tiefen Gestein auf die Untergangs- und Errettungs-Symbolik des *Moby-Dick* zuführt. Achten wir auf die eigentümlich schwärmerische rhapsodische Sprache schon bei Jacobi, so erhebt sich als Frage die Auswirkung von Jacobis genialstem Schüler, Jean Paul. Ich darf hier auf eine dreißig Jahre zurückliegende Erkenntnis verweisen, die von René Wellek stammt. In einem Aufsatz über *Carlyle and German Romanticism*[22]) schien ihm, der *Sartor Resartus* sei »remarkably close to Jean Paul and not to Fichte or Kant, or even to Goethe as is usually maintained«.

In der Tat, die ganz eigentümliche Mischung des Lyrisch-Ekstatischen mit dem Skurril-Geheimnisvollen und dem Sinnbildlich-Zukunftswitternden, und zwar auf der Grundlage des Depressiv-Satirischen, die der Ausgangspunkt des jungen Jean Paul war, läßt sich bis in stilistische Schrullen hinein im Sartor und danach im Moby-Dick wiederfinden.

---

[20]) Charles Fr. Harrold, *Carlyle and German Thought*, Yale Univ. Press 1934.

[21]) *Moby-Dick*, cap. 85: »...enkindling my fog with a heavenly ray. And for this I thank God; for all have doubts; many deny; but doubts or denials, few along with them, have intuitions. Doubts of all things earthly, and intuitions of some things heavenly; this combination makes neither believer nor infidel, but makes a man who regards them both with equal eye.«

[22]) *Xenia Pragensia*, Prag 1929, p. 401. Vgl. H. Breitinger, *Carlyle, ein Nachahmer J. Pauls* (Gegenwart 11. 7. 1885); H. Conrad, *Carlyle und J. Paul* (ebd. 20, 1891); H. Pape, *J. Paul als Quelle von Th. Carlyle's Anschauungen und Stil*, Diss. Rostock 1904; M. R. Altenheim, *J. Pauls Reception in the 19th and 20th Centuries*, Diss. New York Univ. 1909; E. V. Brever, *The New England Interest in J. Paul Richter*, Berkeley 1943 (Univ. of Calif. Publ. in Modern Philology, 27); E. V. Breever u. Th. Geissendörfer, *The New England Interest in J. Paul* (Hesperus, 3–6, 1952/53); W. Th. Leopold, *Carlyle and Fr. Horn* (JEGPh, 1929).

Hier haben wir uns ausschließlich mit dem Jean Paulischen in der Schiffbruchsthematik des *Moby-Dick* zu beschäftigen.

Jeder Kenner Jean Pauls weiß, wie sehr der Dichter der Christusrede in einem gottentleerten All[23]) von apokalyptischer Untergangsphantasie erfüllt war, und wie er dagegen in unvergeßlichen Szenen immer wieder aus allem Elend des Leides, der Armut oder der universalen Gottverlassenheit die Entdeckung der jungfräulichen, in allem Schönheitsglanz neugeborenen Welt herauswachsen ließ. Untergangskatastrophe und – wie er es nannte – *Palingenesie*, beherrschen Jean Pauls Erzählungen. Carlyle, der in einer (so vermutete er) dreihundertjährigen Übergangszeit an der Schwelle einer kommenden Welterneuerung zu leben glaubte, fügte noch die kosmische Aphoristik von Novalis-Hardenberg mit ein[24]). Damit verschmolz er die Erneuerungsmysterien, welche er in einem seiner Lieblingsdramen vorfand, den *Söhnen des Tals* von Zacharias Werner, nämlich den Baphomet des Templerordens; so erlebt man Teufelsdröckhs »Spiritual New-birth, of Baphometic Fire-Baptism«, die er datiert von seiner »most important transaction in Life«, nämlich vom Aufstand gegen das Destruktive, das Ewige Nein, wobei sein »whole ME stood up, in native God-created majesty, and with emphasis recorded in Protest«. Der Alpdruck des Verschlungenwerdens von dem ungeheuren Rachen des Nichts, ohne eine Aussicht auf jenseitige Fortdauer, ist das gemeinsame, tiefste Grunderlebnis der drei Dichter Jean Paul, Carlyle und Melville gewesen. Aus den Träumen Jean Pauls ging es allenthalben in den *Sartor* ein mit seinem Entsetzen über »nichts als eine schreckliche Wüste, worin man nur das Heulen wilder Tiere oder das Geschrei verzweifelnder, haßerfüllter Menschen hört, und wo keine Wolkensäule bei Tag, keine Feuersäule bei Nacht den Pilger mehr weiterführt« (II). Das Verschlungenwerden erlebte Carlyle im Bild des Verschlungenwerdens durch die Todesmühle, des öden Mahlwerks einer Walze. »Es war eine ungeheuere, tote, unermeßliche Dampfmaschine, die in toter Gleichgültigkeit weiterrollte, um mich Glied für Glied zu zermalmen« *(The Everlasting No)*, »as if the Heavens and the Earth beneath were but boundless jars of a devouring monster, wherein I, palpitating, waited to be devoured« (ebd.).

Gerade das Abstrakte in Jean Pauls und Carlyles Bildern vom verschlingenden Rachen war es nun, wodurch die zunächst realistisch geplante Ge-

[23]) 1789–95; über sie vgl. W. Rehm, *Experimentum medietatis*, 1947. Durch die Übersetzung in G.de Staël's *De l'Allemagne* ist sie das international bekannteste Werk Jean Pauls geworden: vgl. E. Blanguernon, *Le Songe de J. Paul et Th. Gautier* (Rev. Universit. 15. 5. 1910); F. Baldensperger, *Le Songe de J. Paul dans le romant. franc.*, in: *A. de Vigny*, Paris 1912; A. Béguin, *Le Songe de J. Paul et V. Hugo* (RLC 14, 1934); F. Christoph, *Über den Einfluß J. P. Richters auf Th. de Quincey*, Progr. Hof 1899. Im Druck: C. Pichois, *Jean-Paul en France*, Thèse Paris.

[24]) »Novalis is an anti-Mechanist, a deep man, the most perfect of modern spirit-seers. I thank him for somewhat« (Carlyle, *Two Notebooks*, p. 140).

schichte Melvilles vom weißen Wal in das Mythisch-Dichterische jenseits aller Allegorie wuchs. So konnte er absichtlich verschwommen – man denke an das Kapitel *Die Sphinx*, womit das Meer gemeint ist – bald das Meer in dieser Rolle des vernichtenden Grauens erscheinen lassen, bald den Wal und seinen Rachen, der aufklafft »wie eine offene Marmorgruft« (*like an open-doored marble-tomb*, cap. 133), und beide Sinnbilder bedeuten einmal das Vernichtende im Dasein[25]), dann wieder im Besonderen das Böse in der Brust jedes einzelnen Menschen[26]). Seit der Vermittlung von Jean Pauls makrokosmischen Träumen wurden für Melville jetzt Schiffbrüche zu »by vast odds, the most terrific of all mortal disasters« (cap. 58). Wie schon bei Jean Paul überwiegen die Untergangs-Reminiszenzen über die erlösenden und befreienden, etwa in den melvilleschen Vergleichen mit der Rotte Korah (cap. 58), Gomorrah (cap. 117) oder der Belsazar-Schrift an der Wand[27]). Für den *Sartor* nicht und noch weniger für den *Moby-Dick* scheint die erlösende Botschaft des Neuen Testaments aufzukommen gegen den vernichtenden Rächergott; Melville scheint sowohl bei Noah die Errettung zu vergessen als auch diejenige der Unschuldigen am Jüngsten Tag, sobald er in sein Schwelgen mit Untergangsphantasien gerät: etwa gegenüber der Sintflut, bei der das Meer »nicht eine einzige Witwe übrigließ. Derselbe Ozean wogt heute noch... Ihr törichten Menschenkinder, Noahs Flut hat sich nicht verlaufen«[28]). Zu nahe lag es ihm, das Menschenschicksal durch den Tod, und

---

[25]) »That unsounded ocean you gasp in, is Life; those sharks, your foes; those spades, your friends; and what between sharks and spades you are in a sad pickle and peril, poor lad« (cap. 72). An einer Stelle unterstreicht Melville am Weißen Wal auch die durch Menschenfrevel gestörte Schönheit der Natur – seit H. Thoreau ein dauernder Gegenstand amerikanischer Dichtung. Ahab und die Seinen gehören zu denen, »die überwältigt und angestachelt von so viel seliger Ruhe sich vermaßen, sie zu stören, und damit den Orkan weckten, der sie vernichten sollte«. Man könnte sich eine ganze Erzählung auf diesem Sinnbild aufgebaut denken; diejenige Melvilles ist es jedoch nicht.

[26]) Das wilde Meer steht in der Menschenseele als Gegenspieler des friedlichen Landes, das wie eine Tahiti-Insel ist: »God keep thee! Push not off from that isle, thou canst never return«! (*Moby-Dick*, cap. 58). Oder der Wal, für Ahab das Ur-Mephistophelische: »The White Whale swam before him as the monomaniac incarnation of all those malicious agencies which some deep men feel eating in them, till they are left living on with half a heart and half a lung. That intangible malignity wich has been from the beginning... All that most maddens and torments; all that stirs up the lees of things; all truth with malice in it; all that cracks the sinews and cakes the brain; all the subtle demonisms of life and thought; all evil...« (cap. 41).

[27]) An diese fühlt der Erste Steuermann sich gemahnt durch die Münze, die Kapitän Ahab an den Mast genagelt hat (cap. 99). Auch das Elmsfeuer auf den Masten der *Pequod* wird dem Mene Tekel verglichen (cap. 119).

[28]) *Moby Dick*, cap. 58 (»without leaving so much as a widow. That same ocean rolls now; that same ocean destroyed the wrecked ships of last year. Yea, foolish mortals, Noah's flood is not yet subdued...«).

zwar durch den Tod der Schiffbrüchigen im Wasser, zu versinnbildlichen. Selbst aus den Tierkreiszeichen läßt er diese Kunde ablesen, aus den gleichen Zeichen, die in einem späteren Roman, *Am Himmel wie auf Erden* (1942) von Werner Bergengruen, das Reich des Weltuntergangs bezeichnen; Wassermann und Fische bedeuten auch für den Seemann Stubb bei Melville das Ende für alle: »Aquarius, or the Waterbearer, pours out his whole deluge and drowns us; and to wind up with Pisces, or the Fishes, we sleep« (cap. 99). So zeichnet er denn auch Kapitän Ahab und seinen satanischen Schicksalsschatten Fedallah wie »die letzten Menschen in einer überfluteten Welt«, über welche einzig das Stöhnen der unerlösten Geister hintönt[29]). Ebenso beschwört *Moby-Dick* aus der Apokalypse Johannis, die vom Untergang auch der Schiffe spricht, durch den düsteren Propheten auf einem vorüberfahrenden fremden Schiff die Siebente Schale herauf, die Schale des Zorns: »Think, think of thy whale-boat, stoven and sunk!... The vial! the vial!« (cap. 71).

Die rettende Gegenmacht gegen den Schlund des Nichts ist bei Jacobi und bei Jean Paul, dem Dichter der Palingenesie, die lichte Schönheit der Gotteswelt. Sie ist es auch für Carlyle; bei ihm dichterisch noch sehr verkürzt; Melville wiederum vermochte in herrlichen Meereslandschaften das Hohe und Helle heraufzurufen. Daß dieses »seligen Äthers, worin die Erde schwebt«, auch »die Müdesten nicht müde werden«, bekräftigt ihn darin, daß die über das verwaiste Diesseits hinausstrebende Menschenseele unzerstörbar ist trotz all der destruktiven Materialisten, welche, so wie Ahab in der Elmsfeuerszene, dem »hellen Geist des hellen Feuers« mit einem knirschenden Haß begegnen: die wahren Dunkelmänner, die sich oft für Aufklärer halten und dabei nur dem besessenen Ahab gleichen, der den Schiffs-Oktanten rasend zertrampelt, auf daß der Menschenblick ja nicht mehr über das Platte hinweg in die Höhe strebe: »Verdammt sei alles, was Menschenaugen zum Himmel und seiner Helle emporzieht, die nur blendet, wie jetzt mich... Wenn wir zu seinem Firmament aufschauen dürften, dann hätte uns Gott die Augen in den Scheitel gesetzt! Weg mit dir!«[30]).

Wenn für *Moby-Dick* in alledem die Spur Jean Pauls spürbar wird, so ist zu ergänzen, daß man dort nicht minder einen Nachhall jenes berühmten Befehls aus *Sartor Resartus* findet: »close thy Byron; open thy Goethe«. Daß Melville zwar weder seinen Byron noch seinen Shakespeare schloß, erweist zur Genüge der alpdruck-ähnliche Vorrang der Ahab-Figur, und anderseits ist nicht mehr festzustellen, wieviel er in Goethe gelesen haben

---

[29]) *Moby-Dick*, cap. 117 (»They seemed the last men in a flooded world«)

[30]) Vgl. im Gedicht *L'Azur* des jungen Mallarmé den schließlichen Sieg des Äthers über die nihilistische Heraufrufung der Düsternisse.

mag, mit dem er den Teufelspakt[31]) und manches andere gemein hat. Aber es genügt uns hier, die Frage zu stellen, was auf dem Weg über Carlyles Goethe-Verarbeitung in die Errettungssymbolik des *Moby-Dick* übergegangen ist.

Es kann hier nicht im einzelnen erörtert werden, wie für den durch lästernde Zweifel und geistigen Bankerott gelähmten jungen Ex-Theologen Carlyle zuerst Schiller[32]) die Bedeutung eines wirklichen Erretters, einer »healing Fountain« (*Sartor* II, 6) einnahm und danach Goethe, »dem ich mehr als irgendeinem unter den Lebenden mich verpflichtet und verbunden weiß«[33]). Aus den vielen Zügen Goethes, namentlich seines Tätigkeitsbegriffs, aus denen Carlyle, der Übersetzer des *Wilhelm Meister*, wieder Mut schöpfte inmitten der »Tartarean terrors« seines Teufelsdröckh, kommen für unseren Zusammenhang besonders zwei Grunderfahrungen der Weltfrömmigkeit in Frage, weil sie selbst noch in Melvilles dunkles Weltbild der »Necessity« einen hilfreichen Schein hinüberwerfen.

Das eine ist Goethe als Rückgewinner einer lebenswerten Wirklichkeit, gegenüber dem Nihilismus der Materialisten des 18. Jahrhunderts und der nachfolgenden Negationen. Jenem unfreien deprimierenden Hinstarren auf die Erscheinungen hatte Goethe die lebendig bewegte Fülle seiner Welt entgegengestellt. Wie einen Triumphschrei ließ Carlyle die Verse des Goetheschen Erdgeistes als den Mittelpunkt seines *Sartor*-Buches ertönen: »So sitz ich am sausenden Webstuhl der Zeit / und webe der Gottheit lebendiges Kleid«[34]). Der Vers war für Carlyle so viel wie eine Beschwörungsformel gegen das Verschlungen-Werden gewesen. »Das Universum erschien mir wie ein mächtiges Sphinx-Rätsel, von dem ich wenig verstand, das ich aber lösen mußte, wollte ich nicht verschlungen werden« (*Sartor* II 4). Als das Befreiende daran erlebte Carlyle, daß der Mensch jenes lebendige Kleid der Gottheit allenthalben in seiner Umwelt fassen könne[35]), wenn er nur nicht

---

[31]) Vgl. etwa die Bemerkung von Stubb über das teuflische Auftauchen Fedallahs: da Ahab so viel an dem Weißen Wal liege, »the devil there is trying to come round him, and get him to swap away his silver watch, or his soul, or something of that sort« (cap. 73).

[32]) Auch Schillers denkwürdige Entwicklung von den Lästerungen Franz Moors bis zum *Lied an die Freude* müßte bei einer genaueren Untersuchung Carlyle's einbezogen werden. Daß sie für Carlyle's innere Auferstehung elementarer und früher eine Rolle spielte, haben wir an anderer Stelle dargelegt (*Schillers Wirkungsgeschichte im Ausland*, in: Wais, *An den Grenzen der Nationalliteraturen*, Bln. 1958, p. 79 ff).

[33]) Carlyle an Goethe, 1830. Oder 1866, *Erinnerungen*: »Ich fühlte mich damals und fühle mich noch heute Goethe unendlich zu Dank verpflichtet; er war in seiner Weise, das merkte ich, den steilen, felsigen Pfad vor mir gegangen – der Erste unter den Modernen.«

[34]) 'Tis thus at the roaring Loom of Time I ply (*Sartor*, I c. 8, vgl. auch III, c. 9, c. 10).

[35]) So daß »du mit Staunen entdeckst, wie Lothario im *Wilhelm Meister*, daß dein Amerika hier ist oder nirgends«.

durch die trügerischen Menschenkleider sich täuschen lasse, deren Durchleuchtung Carlyles Teufelsdröckh mit seiner Kleiderphilosophie beabsichtigt. Der Welt des Todes verfällt, wer verkümmert zu einem »moving Ragscreen, overheaped with shreds and tatters raked from the Charnelhouse of Nature« (*Sartor* I, c. 8). Dieses Bild vom weißen Gebeinhaus übernehmend, dem der weiße Wal zugehört, schildert auch Melvilles Kapitel von der Whiteness das, wie er es nennt, Dirnenhafte, Trügerische der stofflichen Natur, »whose allurements cover nothing but the charnel-house within«. Ahab geht unter, weil er nicht zum lebendigen Kleid der Gottheit gelangt, im Unterschied zu den beiden Blutsbrüdern Ismael und Quequeg, von deren gemeinsamer, instinkthaft schläfriger Arbeit Melville sagt »that it seemed as if this were the Loom of Time«. Goethe durch Carlyles Mittlertum! Auch von dem in den Irrsinn getriebenen kleinen Neger, der zum Seher wird, heißt es: »Er sah, wie Gottes Fuß den Webstuhl trat.« Ahab dagegen zählt zu denjenigen, die nach Melvilles Wort (cap. 107) ahnungslos am Getöse des großen Weltenwebstuhls mitbeteiligt sind, ohne darob zu einer Einsicht in das Weben selbst zu gelangen. Der Schiffbruch Ahabs offenbart, wie sehr er sich auf diejenige Stelle im Zeitlichen verengt[36]) und versteift, wo ihn nur das Beinhaus, das Weiße, erwarten kann, nicht das lebendige Kleid, sondern nur, wie es einmal heißt, die *Mauer*. »Wie soll«, so spricht Ahab, »der Gefangene hinaus, wenn er die Mauer nicht niederreißt? Und diese Mauer, siehst du, das ist der Weiße Wal, sie rückt mir auf den Leib«[37]). Um seine Hoffnung, in dies Unerklärliche einzudringen, zu erfüllen, müßte er den Weißen Wal wenigstens in den eigenen Untergang mit hinabreißen können. Gerade dies aber liegt nicht in der Macht derer, welche die Sonne Gottes[38]) und die Goethesche Webstuhl-Mystik so verfehlen wie Ahab.

Die Goethesche Weltfrömmigkeit ist nicht nur für das Kosmische, sondern auch für das Individual-Menschliche zum Gegenpol des Untergangsthemas gemacht. Wieder stützte sich Melville auf den *Sartor*, das Buch, in welchem Carlyle die Frage beantwortete, ob unser in Kleiderfetzen vermummtes Zeitalter keinen Propheten besitze, »none to whom the Godlike has revealed itself, through all the meanest and highest forms of the Common; in whose inspired melody... Man's Life again begins... to be divine? Knowest thou none such? I know hin and name him – Goethe« (III 7).

---

[36]) Dagegen das Goethesche Motto des *Sartor Resartus*: »Mein Vermächtnis, wie herrlich, weit und breit! / Die Zeit ist mein Vermächtnis, mein Acker ist die Zeit.«

[37]) *Moby-Dick*, cap. 36: »How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me.«

[38]) *Moby-Dick*, cap. 37: »No more. This lovely light, it lights not me; all loveliness is anguish to me, since I can ne'er enjoy. Gifted with the high perception, I lack the low, enjoying power; damned, most subtly and most malignantly! damned in the midst of Paradise! Good night – good night!« Fast wörtlich Anklänge bei Byrons Manfred und Mallarmes Igitur.

Wieder war es ein bestimmter Goethescher Begriff, der für Carlyle Errettung bedeutete aus der nihilistischen Anfechtung, als bleibe im sinnlosen Untergang für den Menschen nichts weiter übrig als Lust, Gier und Selbstgenuß (*Love not Pleasure*... usw. II, 9). Die Zeit, in der er lebte, schien ihm, in ihrer Stellung zwischen dem Aufklärungsgedanken und der Welterschließung durch Goethe, eine Ära des Übergangs zu sein, mit der Sonderart, »daß der Mensch... für alle Zeiten die Furcht verbannt, aber sich noch nicht... zu immerwährender Ehrfurcht emporgeschwungen hat« (*Sartor* II, c. 9).

Von den drei Ehrfurchten, welche in der »Pädagogischen Provinz« aus *Wilhelm Meisters Wanderjahren* gelehrt werden, mußte Carlyle für die dritte besonders hellhörig werden; Goethe selbst nennt sie ja die spezifisch christliche. Neben der »Ehrfurcht vor dem, was über uns ist«, nämlich vor Gott, und »vor dem, was uns gleich ist«, nämlich vor den Mitmenschen, mahnte Goethe bekanntlich zur »Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist«, wozu er rechnet, auch »Leiden und Tod als göttlich anzuerkennen«, sogar »Verehrung des Widerwärtigen, Verhaßten, Fliehenswerten«, eine Brüderlichkeit, die sich von selbst ergibt, wo überall die Nähe des einen göttlichen Gewandes begriffen wird. Diese *Worship* nun hat der *Sartor* aufgegriffen: »feel it in thy heart, and then say it is of God!« Dank dieser Mahnung rettet sich der junge Teufelsdröckh aus dem Alpdruck über das Elend in der Welt. Sein Warten auf den Zugang zum verkannten *Sanctuary of Sorrow* und zur *Divine Depth of Sorrow* ermöglicht ihm, »die Erde zu lieben, während sie dir wehetut und sogar, weil sie dir wehetut«. Melville hat im *Moby-Dick*, bei all seiner Zurückhaltung[39]) gegenüber christlichen Folgerungen, sich in den Dienst dieser goetheschen Ehrung von Leid und Sorge gestellt; »that mortal man who hath more of joy than sorrow in him, that mortal man cannot be true« (c. 96).

Dem künstlerischen Gleichgewicht des *Moby-Dick* ist dieser Entschluß nicht immer gut bekommen. Denn bei einer für den bisherigen Satiriker Melville ohnehin ungewohnten Hinkehr zum Mitleid konnte sie auch Ahab, der Nachfolgefigur zum Matrosen Jackson, nicht verweigert werden. Dies jedoch widersprach wiederum der Grundkonzeption, nach welcher Ahab als der zwar große[40]), aber lästerlich vermessene Gottlose erscheint, vermessen gerade im Hinblick auf die drei Goetheschen *Worships*: »aufbegehren«, sagt Ahabs Steuermann, »will er gegen das, was droben ist, und er knechtete, was unter ihm ist« (c. 126). So nehmen sich die vor allem in zwei Kapitelgruppen dichtgedrängten Äußerungen des Mitleids gegenüber

---

[39]) Das Urteil seines Freundes Hawthorne lautete bekanntlich: »he can neither believe nor be comfortable in his unbelief, and he is too honest and courageous not to try to be one or the other.«

[40]) Vgl. oben S. 36.

Ahab[41]) etwas verwirrend aus. Weder reichen sie hin, um Ahab (wie Sedgwick[42]) überzeugend ausgeführt hat) jenes echte Mitgefühl zu sichern, das wir etwa dem König *Lear* entgegenbringen, noch überzeugen die höllischen Elemente ganz, mit denen Melville den Waljäger umgibt.

Soviel ist jedenfalls sicher: die melville'sche Schülerschaft in der *Worship of Sorrow* hat seine sinnbildliche Darstellung des Schiffbruchs der» Pequod« mitgeprägt. Der Dichter sieht nicht nur den Untergang des Schiffs, er sieht auch, daß ein Vogel des Himmels, der zufällig in das Flattern der am Mast versinkenden Fahne hineingeriet, mit im Strudel versinkt – ein letztes idealisierendes Zeichen der Größe, das freilich nicht die Symbolkraft des entsprechenden Motivs bei Mallarmé erreicht.

Vor allem aber bezeugt sich die »Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist«, in Ishmaels Freundschaft mit dem polynesischen Kannibalen, mit dem er zunächst das Herbergsbett ebenso widerstrebend geteilt hatte wie der heilige Julianus mit dem Aussätzigen. Quequeg, dieser äußerlich am tiefsten stehende Mensch, ist von Beginn an die Gewähr für eine *Errettung* Ishmaels aus dem Schiffbruch. »In des Wilden stiller Gegenwart beruhigten sich Herz und Hand und wüteten nicht mehr gegen diese schnöde Wolfswelt. Er hatte mich mit ihr ausgesöhnt«. Soviel über die Errettungssymbolik im *Moby-Dick*.

Wenn bereits Melvilles Erzählkunst die Männer, die er dem Schiffbruch entgegenführt, unmerklich vom übrigen Menschlichen zu isolieren wußte, so ist der Untergang in Mallarmés *Coup de Dés*, »du fond d'un naufrage«, noch mehr von allem Äußeren abgeschieden, wie es einem Jüngsten Tag oder einer Jüngsten Nacht der letzten Entscheidung angemessen war.

Das rätselhaft lockende, aber unmenschliche Unpersönliche, bei Melville der alles zermalmende mythische Wal, vor dem der Einzelmensch Ishmael sich rettet, kehrt in Mallarmés *Coup de dés* wieder, wie wir eingangs sahen. Durch ein heroisches Nichthandeln (désaveu) vereitelt der Sohn eines illusionären Beilagers zwischen Ahnherr und Meerfrau[43]) dem Schiff des Absoluten

---

[41]) *Moby-Dick*, cap. 16: »I know what he is – a good man... a swearing good man... stricken; blasted, if he be, Ahab has his humanities!« Oder Ahabs späte Jugenderinnerungen gegenüber »the measureless sobbing that stole out of the centre of the serenity around« (c. 132). Auch gegenüber Starbucks mangelnder Entschlußkraft: »Der Mensch ist ein Geschöpf von solchem Glanz und Adel, so warm und so groß, daß seine Mitmenschen jeden Makel, der ihn erniedrigt, mit all ihren kostbaren Gewändern völlig zudecken sollten. Unsere innerste Reinheit, das Menschliche, bleibt.«

[42]) »His tragedy inspires terror... But it fails to inspire pity« (William Ellery Sedgwick, *H. Melville, The Tragedy of a Mind*, p. 134).

[43]) »né / d'un ébat / la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer / une chance oiseuse« (*chance*, etymologisch als cadentia, Fallen der Würfel). Hernach durch die Mutter sorglich – wie Igitur – heranerzogen am Strand der Wracks: »son ombre puérile / caressée et polie et rendue et lavée / assouplie par la vague et soustraite /

die Ausfahrt[44]), rettet so den Zufall, die Schönheit, den individuellen Gedanken und wird dafür durch das wütende Meer verschlungen. Das Heroische in diesem Selbst-Opfer, in der Selbstbehauptung eines individuellen Entschlusses, wird durch das Ende des Gedichts verherrlicht. »Toute Pensée émet un Coup de Dés«: der Gedanke des Würfelwurf-Meisters lebt auf alle Zeiten gerettet am Firmament weiter[45]), wo die sieben Augen seines Zauberwürfels der Reihe nach rollend aufblitzen als die sieben Sterne des Septentrio, des Großen Bären[46]), monumental, wie in einem andern Gedicht sein Vasco da Gama den Sturm der Wellen überdauert, und ebenso stolz enthoben über seine »mathematisch« spekulativen Vorgänger wie ein anderer Dichter, Alfred de Vigny, über seine triebgebundenen, »dont le dernier vivant monte au temple et s'inscrit, / non sur l'obscur amas des vieux noms inutiles, / . . . mais sur le pur tableau des livres de l'ESPRIT« *(LEsprit pur)*.

Eine Ehrfurcht dieser Art vor dem gestirnten Himmel über uns hatte es noch nicht im Phantasiebereich etwa des 17. Jahrhunderts gegeben. Als Mallarmé seit den sechziger Jahren den Ort der höchsten Erhabenheit hier lokalisierte, geschah es nicht ohne Vorgänger, und wir werden nicht fehlgehen, dabei an Immanuel Kant zu erinnern – wobei unwesentlich bleibt, auf welchem Weg Mallarmé dazu gelangte, etwa durch das atheistische Sternensonett von Sully-Prudhomme. Schwerlich denkbar ist sodann ohne Hegels Vorstellung vom Absoluten Geist jene Konzeption Mallarmés von einer vermessen nach dem Absoluten strebenden Familie, die er den Schiff-

---

aux durs os perdus dans les ais.« Seit 1938 *(Mallarmé)* wies ich auf die Identität mit der Nixe von Mallarmé's Ptyx-Sonett hin, deren *essence abyssale* neuerdings auch E. Souriau unterstrich; »la Nixe, regardée à l'envers, est un dragon, un monstre marin, léviathanesque, un démon... une envoyée du pays méta-stygien, du royaume de l'an-néant-(t)issement« (E. Fraenkel, *Un Coup de dés,* in: *Mélanges Souriau,* Paris 1952, p. 68). Robert Minder (Collège de France) verdanke ich den freundlichen Hinweis auf ein Loreley-Motiv, das in Banville's Gedicht *Tueur de monstres* (Les Exilés) enthalten ist: der Held wird auf die Gefährlichkeit des aus der Höhle ihn anlockenden Weibes aufmerksam, als er ihren Schuppenschwanz gewahrt. Es ist eines der acht Werke, welche Mallarmé im Anhang seiner *Dieux antiques* abdruckte, neben Leconte de Lisle's Ragnarök-Nachdichtung.

[44]) Das Segel des »bâtiment / penché de l'un ou l'autre bord« ist der abgesunkene Fittich; den Schiffsbauch dazu bildet der mütterliche Meeresabgrund (mer-mère): *l'Abîme*, mit seiner Sucht nach Auslöschung der Welt zugunsten des Absoluten.

[45]) »Rien / de la mémorable crise... / n'aura eu lieu... / que le lieu« (vgl. das Sonett A la nue, oben S. 30), ein eintöniges Plätschern, wie ein Sich-Verstreuen des »acte vide... / qui eût fondé / la perdition / dans ces parages / du vague / en quoi toute réalité / se dissout / EXCEPTÉ / à l'altitude...« usw. Das *Septuor*-Sinnbild zeigt: »Mallarmé est contre la capitulation«; mit dieser Erkenntnis stellt auch E. Fraenkel (a.a.O. p. 69) sich gegen die noch durch H. Friedrich u. a. wiederholte alte Auffassung Thibaudet's, Nihilismus und Auslöschung sei das für Mallarmé – und für die Moderne – Kennzeichnende.

[46]) »avant de s'arrêter / à quelque point dernier qui le sacre.«

bruch ihrer Hoffnungen erleiden läßt. Ja, auch künstlerisch scheint mir von Hegel her jene *poésie pure* der spekulativen Kahlheit und radikalen Verkürzung mit verständlich, die es vorher in Frankreich nicht gab. Obwohl man dem Namen Hegels, dem »Titanen des Menschengeistes«, wie Mallarmés *Villiers*-Abhandlung ihn nennt, öfters unter seiner Feder begegnet[47]), ist im übrigen auch hier wie bei Melville deutsches Gedankengut vornehmlich über Vermittler eingeströmt, durch die Gespräche mit dem Hegelianer Lefébure und, nach einer seinerzeit von mir geführten Nachweis, durch zwei Romane, Villiers de l'Isle-Adam's *Isis* und Lytton Bulwers *Zanoni*.

Blicken wir zurück, so scheinen uns die Schiffbruchdichtungen der beiden Dichter, die nichts voneinander wußten, nicht mehr so zusammenhanglos nebeneinander zu stehen, wie es dem ersten Blick dünken konnte. Bei beiden wurde der Schiffbruch in eine kosmische Totalität erhoben, und für beide ist nicht er das Letzte, was sie zu künden haben, sondern das, was überdauert. Durch die Sinnbildlichkeit beider hindurch glaubten wir einiges nachwirken zu spüren von der Weitung und von der Festigung, welche die damalige Dichtung dem Anti-Materialismus deutscher Autoren verdankte.

Das Motiv des Schiffbruchs erhielt dabei eine sinnbildliche Last aufgebürdet, die zu weiteren Vorstößen in das Reich des Unbetretbaren und Unschaubaren anreizte. Das Dichterische hat sich, wer weiß, dabei allzuweit in das Gebiet der Abstraktion vorgewagt. Vielleicht aber auch liegt hier ein Vorläufertum für manche Abenteuer der Seele, welche erst durch die Zukunft zu bestehen sein werden.

---

[47]) Vgl. auch Villiers' Brief an den vierundzwanzigjährigen Mallarmé: »Was Hegel betrifft, so bin ich wirklich sehr glücklich darüber, daß Sie diesem wunderbaren Genie, diesem schöpferischen Menschen ohnegleichen, diesem Wiedererbauer des Alls einige Aufmerksamkeit gewidmet haben« (11. 9. 1866).

Kunst und Moral

Zur Problematik des Prozesses gegen die 'Fleurs du Mal'

Von Klaus Heitmann (Marburg)

Im August 1857 wurde Charles Baudelaire wegen seiner Gedichtsammlung 'Les Fleurs du Mal' zu einer Geldstrafe verurteilt. Das Gericht schloß sich in wesentlichen Punkten der Anklage der Staatsanwaltschaft an, die auf Verletzung der öffentlichen und religiösen Moral lautete, und begründete seinen Spruch mit dem *effet funeste des tableaux qu'il présente au lecteur, et qui, dans les pièces incriminées, conduisent nécessairement à l'excitation des sens par un réalisme grossier et offensant pour la pudeur*[1]). Sein Verleger, Poulet-Malassis, der 1866 in einer neuen Sammlung u. a. die beanstandeten Stücke wiederum herausgab, wurde gar mit einem Jahr Gefängnis bestraft. Der Makel dieser Verurteilungen blieb, zumindest de jure, an den 'Fleurs du Mal' haften, bis schließlich angesichts des Kontrastes zum ständig wachsenden Ansehen des Dichters und seines Werkes die französische Justiz den Schuldspruch von 1857 im Jahre 1949 förmlich aufhob und seine Begründung für unzutreffend erklärte[2]).

Daß man neunzig Jahre nach dem Prozeß eine Rehabilitierung für nötig hielt, ist symptomatisch für das Gefühl der Peinlichkeit, mit dem sich die französische Öffentlichkeit inzwischen von jenem Vorfall distanziert hat. Die moderne Literaturbetrachtung ist geneigt, in ihm nichts anderes als ein Musterbeispiel philisterhafter Engstirnigkeit und Verständnislosigkeit zu sehen. Sie tut daran nicht ganz recht. Denn wenn sich über die Unmoral Baudelaires heute niemand mehr erregt, so liegt das zum guten Teil ja nur daran, daß moderne Literatur von der Art eines Jean Genêt oder Sartre und selbst eines Proust oder Gide, die alle den Anspruch erheben, zur

---

[1]) Die ausführlichste Darstellung des Prozesses bietet J. Crépet in seinem Kommentar zu den 'Fleurs du Mal' (Baudelaire, Les Fleurs du Mal. Les Epaves. Notices, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. – Oeuvres complètes de Charles Baudelaire, Paris: Conard, 1930; S. 314–363). Die zit. Stelle hier S. 357.

[2]) Vgl. J. Hamelin, La Réhabilitation judiciaire de Baudelaire (Paris: Dalloz, 1952). P. Flottes, Les deux procès des Fleurs du Mal (Revue des sciences humaines, 1957, S. 101ff.).

seriösen Literatur gezählt zu werden, sie weit überboten haben. Aber an solchen Modernen entzündet sich doch in unseren Tagen derselbe Streit, mit dem sachlich belanglosen Unterschied, daß er heute kaum noch vor Gericht ausgetragen wird. Die entgegengesetzten Fronten bestehen also weiter, nur daß sich der Kampfplatz sozusagen auf eine höhere Ebene erhoben hat, indem die Unbefangenheit des Schriftstellers in etwa demselben Maße wie die Aufnahmebereitschaft des Lesers um etliche Grade gestiegen ist. Das noch heutzutage so überaus aktuelle Problem der Unmoral in der Literatur, die Frage, inwieweit hier ästhetische Werte im Widerspruch zu ethischen stehen können, stellte sich zwar 1857 gewiß nicht zum ersten Male[3]), aber doch in bis dahin ungekannter Schärfe und Öffentlichkeit. Eine Analyse der Kräfte, Bestrebungen und Ideen, die damals zusammenstießen, kann deshalb für die Deutung einer der wichtigsten Antinomien der modernen Dichtung und Prosa den Wert eines frühen Modellbeispiels haben.

I.

Daß die 'Fleurs du Mal' (ebenso wie etwa die 'Madame Bovary') verurteilt wurden, entsprach der Mentalität des 2. Kaiserreiches; eine Folge der Einstellung des breiten Publikums sowohl wie der eines großen, wenn nicht des überwiegenden Teiles der zeitgenössischen Literatur. Die eine wie die andere dieser öffentlichen Mächte bekannte sich zur *morale,* nahm von sich in Anspruch, ihr Tun in den Dienst von wie auch immer gearteten ethischen Prinzipien zu stellen und sich von solchen lenken zu lassen.

Napoleons III. Losung *L'Empire, c'est la paix,* mit der er Frankreich an sich zu binden suchte, zielte nicht nur auf die Herstellung äußerlich gesicherter Verhältnisse. Es kam ihm vor allem auch auf die innere Konsolidierung der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Errungenschaften an. Dazu gehörte die entschiedene Parteinahme des Staates zum Schutze der Werte, auf denen diese konservative Gesellschaft sich gründete: Religion, Familie, Besitz. Und da man weithin der Ansicht war, daß gewisse neuere Literatur mit subversiven Tendenzen diese Werte bedrohe, suchte die Regierung von An-

[3]) Von *ce problème à la mode: la morale dans l'art* spricht Baudelaire schon 1851 (L'Art romantique. Les Drames et les romans honnêtes; Baudelaire. Oeuvres. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954; S. 974. Wir zitieren Baudelaire auch weiterhin nach dieser Ausgabe). – Ähnliches hatte 1846 Balzac festgestellt, als er sich gegen den Vorwurf unmoralischer Schriftstellerei verteidigte: *Venons... à la grande question littéraire que soulève, pour la cent millième fois, votre article, celle de la moralité des livres* (Lettre à M. H. Castille; Balzac, Oeuvres complètes. Oeuvres diverses, III. Paris, Conard, 1940; S. 649). – Eine umfassende Studie zum Problem des Verhältnisses von Kunst und Moral nach der französischen Literaturtheorie des 19. Jahrhunderts bereitet der Verf. vor.

fang an in ihrem Sinne, dem der bürgerlichen Moral, vor allem auf diesem Zweig des geistigen Lebens einzuwirken. Die systematisch angelegte Aktion – in regierungstreuen Kreisen bezeichnete man sie schlechtweg als einen »Kreuzzug«[4]) – bemühte sich nun im guten wie im bösen, Ethos und Sitte fester im zeitgenössischen Schrifttum zu verwurzeln. – Im guten versuchte man es etwa mit Hilfe behördlicher Literaturpreise, wie dem Prix Faucher, den der Innenminister 1851 für dasjenige Theaterstück gestiftet hatte, *qui serait de nature à servir à l'enseignement des classes laborieuses par la propagande des idées saines et le spectacle de bons exemples*. Dieser hatte demnach eine ähnlich moralisierende Absicht wie der schon länger bestehende Prix Montyon, der ebenfalls als Belohnung tugendhafter Literatur gedacht war. Aber er stieß auch auf eine ähnlich spöttische Ablehnung in den Kreisen, an die er sich richtete. Sainte-Beuve, an die Spitze der Jury gestellt, lehnte es ab, ihn zu vergeben[5]); Dumas d. J. fand in ihm eine fatale Ähnlichkeit mit den staatlichen Preisen für Pferderennen[6]) und Baudelaire sah in dieser und verwandten »Erfindungen des Teufels« nur Mittel zur Beförderung der literarischen Unehrlichkeit[7]). – Schwerwiegender waren die aus einer gleichen Grundeinstellung entspringenden Zwangsmaßnahmen. Die Zensur, vor allem gegen das Theater gerichtet, lastete schon lange auf den französischen Autoren; eine Eigenart des 2. Kaiserreiches dagegen waren die häufigen Anklagen wegen Verletzungen der Sittlichkeit: u. a. 1852 gegen die beiden Goncourt wegen eines anstoßerregenden Zitates aus einer Renaissancedichtung, 1855 gegen Xavier de Montépin und seinen Roman 'Filles de plâtre' (Verurteilung zu Gefängnis), 1861 gegen Castulle Mendès (ebenfalls mit Gefängnis bestraft), 1865 gegen Léon Cladel (Verbot seines Romans 'Pierre Patient'). Das Jahr des Baudelaire-Prozesses war wohl das der schärfsten Verfolgungen: außer den 'Fleurs du Mal' kamen damals auch Flauberts

[4]) Vgl. hierzu Champfleury, Souvenirs et portraits de jeunesse (Paris: Dentu, 1872) S. 264; und weiterhin ebd. S. Vf., 315ff. über die Erfahrungen, die der Theoretiker des Realismus mit der Literaturpolitik des Empire machte. Seine Schilderungen geben ein sehr anschauliches Bild von dem Hintergrund, auf dem sich auch der Baudelaireprozeß abhebt. – Was die herrschenden Kreise als Kreuzzug bezeichneten, definierte Baudelaire als *la grande folie de la morale* (B., Correspondance générale. Recueillie, classée et annotée par M. J. Crépet. T. III – Oeuvres complètes de Ch. B., Paris: Conard, 1948, S. 170, Brief von 1860. – Wir zitieren B.s Korrespondenz auch künftig nach der Conard-Ausgabe). Ganz ähnlich: *Depuis quelque temps, une grande fureur d'honnêteté s'est emparée du théâtre et aussi du roman* (L'Art romantique – im folgenden abgekürzt AR –, Les Drames et les romans honnêtes, S. 970).

[5]) Sainte-Beuve, Causeries du Lundi. T. IX (Paris: Garnier, o. J.) S. 519 (datiert Febr. 1853).

[6]) A. Dumas, Vorwort zu 'Demi-Monde' (Théâtre complet. T. II Paris: Calmann-Lévy, 1889, S. 20).

[7]) a. a. O., S. 974.

'Madame Bovary' und Eugène Sues 'Mystères du peuple' vor den Strafrichter[8]). –Aber der Kreuzzug für die Moral in der Literatur war eben doch nicht nur eine politische Operation der Regierung; er konnte vielmehr der Zustimmung eines großen Teils der Öffentlichkeit sicher sein, für den die Staatsführung ja nur stellvertretend handelte. Inwieweit diese Hochhaltung ethischer Prinzipien der Gesellschaft Herzenssache war und inwieweit nur unbewußte Tarnung innerlicher Gehaltlosigkeit, zu oberflächlichem Schein erstarrte Konvention, soll uns hier nicht weiter beschäftigen. Baudelaire und seine literarischen Freunde neigen jedenfalls ganz offenbar zu der letzteren Annahme. *Hypocrisie* war das Urteil, das sie über die vom Protest bestimmte Reaktion des Publikums gegen ihre Werke fällten[9]). Flaubert, der hier am schärfsten analysierte, erblickte in einer maßlosen inneren Unwahrhaftigkeit, einem *excès de blague,* das spezifische Kennzeichen seiner Umwelt. Alles war Lüge und Fälschung, meint er nach der Katastrophe von 1870 rückblickend: *tout était faux: faux réalisme, fausse armée, faux crédit et même fausses catins* – und dieses Nichtwahrhabenwollen, diese Vergewaltigung der Wirklichkeit in all ihren Erscheinungsformen einer unsachgemäßen, idyllischen Wunschvorstellung zuliebe zeigte sich auch im Geistesleben: vor allem eben darin, daß man die Kunst unter das Joch der Moralität zu beugen sich bemühte[10]). Daß die rigorose moralische Forderung eigentlich nur noch Maske für innere Zügellosigkeit war (eine Ansicht, deren Gültigkeit eben noch zu untersuchen bliebe), dafür hielten auch die Brüder Goncourt: *Soyez sûr qu'un homme de ce temps-ci qui écrit sur le Beau, le Vrai et le Bien est laid de figure, comédien de nature et intrigant de profession*[11]). Und ihrer aller Freude war es, die Richtigkeit dieser allgemeinen Feststellungen an augenfälligen einzelnen Beispielen erhärten zu können. Man lese den sarkastischen Brief, in dem Flaubert den Fall des öffentlichen Anklägers Pinard erzählt, der ihn, Baudelaire und Sue vor Gericht gezogen hatte und den man später selbst als Autor lasziver Verse entlarvte[12]); oder Baudelaires Anekdote von jener

[8]) Über die literarischen Prozesse der Zeit vgl. A. Zévaès, Les Procès littéraires au XIXe siècle (Paris: Perrin, 1924); J. Hamelin, Hommes de lettres inculpés (Paris: Les Editions de Minuit, 1956).

[9]) *Il est temps qu'un terme soit mis à l'hypocrisie de plus en plus contagieuse, et qu'il soit réputé ridicule pour des hommes et des femmes, pervertis jusqu'à la trivialité, de crier: haro! sur un malheureux auteur...* (Baudelaire, AR. Madame Bovary. Erschienen Okt. 1857; S. 1011). Sehr scharf auch Corresp. III S. 137 (Juli 1860?).

[10]) *Cette fausseté... s'appliquait surtout dans la manière de juger... On demandait à l'Art d'être moral, à la philosophie d'être claire, au vice d'être décent et à la Science de se ranger à la portée du peuple* (Flaubert, Correspondance. Sixième série – Oeuvres complètes de Gustave Flaubert, Paris: Conard, 1930, S. 229f. Brief von 1871).

[11]) E. et J. de Goncourt, Journal. Mémoires de la vie littéraire. T. VI (Monaco: Les Editions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956) S. 243. Datiert Sept. 1864.

[12]) Flaubert, Corresp. (zit. Ausg.) VIII S. 57 (Aug. 1877).

putain à cinq francs, die sich über die antiken Statuen des Louvre empörte[13]). In Augenblicken gesteigerter Bitterkeit wollten er und die ihm Gleichgesinnten nicht nur ihrer eigenen Umwelt, sondern dem französischen Volkscharakter überhaupt den Makel einer solchen zwielichtigen Moralität aufprägen. Dem Franzosen fehlt jedes künstlerische Empfinden, konstatiert Baudelaire[14]). Für ihn erstickt in Frankreich das so übermächtige didaktische und ethische Postulat jedes echte Verständnis für Dichtung. Und noch zorniger, ungerechter: der Franzose ist ein rechtes Haustier, so gut gezähmt, daß er keinen Zaun zu überspringen wagt. An Schmutz und Zote – so wird weiter argumentiert – nimmt in diesem Land niemand Anstoß; Prüderie – an sich unbekannt – zeigt sich nur dort, wo es um künstlerisch gerechtfertigte Freiheiten geht[15]). Eben derselben Meinung ist übrigens auch Flaubert[16]).

Die Opposition zwischen der modernen, fortschrittlichen Literatur und der Öffentlichkeit dort, wo es um das Verhältnis von Kunst und Moral ging, ist im Grunde nur ein Sonderfall der für das 19. Jh. insgesamt so konstitutiven, oft erörterten Spannung zwischen Autor und Lesepublikum. Doch erfassen wir mit einer solchen literatursoziologischen Feststellung nur erst einen Teil der Kräfte, die indirekt für den Baudelaire-Prozeß verantwortlich sind. Der Protest gegen die vermeintliche Unmoral der 'Fleurs du Mal' kam nicht nur aus der rezipierenden Öffentlichkeit, sondern auch aus den Reihen der Dichter und Schriftsteller selbst. – Neben allen andersgerichteten, zukunftweisenden Strömungen und ihnen zum Trotz erhielt sich das ganze 19. Jahrhundert hindurch jene Literatur, die sich vornahm, irgendwelchen Idealen und überhaupt positiven Werten zu dienen, und die diesen Nutzeffekt zur Hauptforderung ihrer Poetik erhob. Hier war vor allem die entsprechende Tradition des Aufklärungszeitalters noch sehr lebenskräftig. Dabei standen den Autoren christlicher Grundhaltung und denen, die sich die Lebenswerte der bürgerlichen Gesellschaft ganz allgemein zu propagieren bemühten, sei es mit oder ohne transzendente Begründung, die immer einflußreicher werdenden Vertreter einer Kunstauffassung sozialistischer Tendenz gegenüber. Aber bei allen Gegensätzen waren sich die verschiedenen Richtungen – *l'école bourgoise et l'école socialiste*[17]) nennt sie Baudelaire – darin doch einig, wenn schon nicht (positiv gesehen) die Verehrung eines ethischen Ideals, so immerhin (negativ) die Respektierung der von der elementaren Moral gezogenen Grenzen als *Mindest*forderung für *jegliche* Literatur vorzuschrei-

---

[13]) Journaux intimes (= JI). Mon cœur mis à nu, S. 1232 (ca. 1862/1864).

[14]) Curiosités esthétiques (= CE). Salon de 1859, S. 769; AR. Théophile Gautier. Ersch. 1859; S. 1042.

[15]) JI. Mon cœur mis à nu, S. 1225 (ca. 1862/1864). Ganz ähnlich ein Brief an Ancelle vom Febr. 1866 (Corresp. V S. 279).

[16]) Flaubert, Corresp. II S. 451 (Juni 1852).

[17]) AR. Les Drames et les romans honnêtes, S. 973 (1851).

ben. Und selbst dieses Minimum fanden die Vertreter des art utile in den 'Fleurs du Mal' unbeachtet. Deren Autor kannte seine Gegner: *Il est douloureux de noter que nous trouvons des erreurs semblables dans deux écoles opposées: l'école bourgeoise et l'école socialiste. Moralisons! moralisons! s'ecrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires*[18]). Besonders heftig gegen ihn und seinesgleichen waren dabei die Anwürfe der sozialistischen Ästhetik. Den Streit mit ihr schildert eine kostbar karikierte Szene der 'Education sentimentale'[19]), in der Flaubert den Maler Pellerin und den Sozialisten Sénécal über die von letzterem aufgestellte These diskutieren läßt, daß alle künstlerischen Sujets außer den sittlich fördernden verwerflich sind. Für den Maler hängt alles von der Qualität der Ausführung ab; doch nach Sénécal ist bei fehlendem ethischen Gehalt oder unerwünschter Thematik auch formale Meisterschaft kein Ersatz, sondern im Gegenteil ein zusätzlicher Gefahrenpunkt. *Vous n'avez pas le droit de m'intéresser à des choses que je réprouve!* Was der Sozialist hier gegen die Malerei vorbringt, gilt natürlich für die Dichtung ebenso, und das zitierte Schlußwort dürfte einen wesentlichen Teil der Ablehnung erklären, die auch Baudelaires 'Blumen des Bösen' erfahren haben. – Dieser Protest namens des wie auch immer gearteten art utile war gewiß nicht überall gleichermaßen heftig. Aber als typisch können wir doch den Fall eines Sainte-Beuve annehmen, den die 'Fleurs du Mal' nicht zuletzt deshalb in Verlegenheit setzten, weil sie seinem moralisch bestimmten Literaturbegriff widersprachen; der den Prozeß sicher gar nicht so ungerechtfertigt fand[20]) – und das übrigens, obwohl gerade er, wie zu zeigen sein wird, den Satz fand, mit dem Baudelaire zum guten Teil seine Verteidigung zusammenfassen konnte.

II.

Soweit der Standpunkt der klagenden Partei im Prozeß der 'Fleurs du Mal'. Wenn wir uns nun weiter fragen, wie sich der Beschuldigte über das Verhältnis von Kunst und Moral äußerte, so wollen wir es dabei nicht unternehmen, gewissermaßen in der Funktion einer Berufungsinstanz ein neues, objektives Urteil über die Sittlichkeit jener Gedichtsammlung zu erzielen; ein Urteil, das sich vor allem auf einige grundlegende neuere Darstellungen zu Baudelaires Metaphysik des Bösen zu stützen hätte[21]). Es soll vielmehr

[18]) ebd.

[19]) Flaubert, L'Education sentimentale. Première partie, V (in: Oeuvres, vol. II; Paris, Bibl. de la Pléiade, 1952; S. 83).

[20]) Vgl. hierzu A. Billy, Sainte-Beuve. Sa vie et son temps. Bd. 2 (Paris: Flammarion, 1952) S. 103, 116f.

[21]) M. A. Ruff, L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne (Paris: A. Colin, 1955); A. Grava, L'Aspect métaphysique du mal dans l'œuvre littéraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Allan Poe (Lincoln/USA: University of Nebraska, 1956); u. a.

lediglich unsere Aufgabe sein, die Prinzipien und Theorien darzutun, die der Autor selbst zu der erwähnten Problematik aufstellte, und damit zu rekonstruieren, was er im Laufe seines Lebens an Argumenten gegen die Anklage der Staatsanwaltschaft und zu seiner eigenen Verteidigung hätte vorbringen können. Inwieweit diese Selbstdeutung zutrifft, vor allem inwieweit sie in die Tiefe geht und sich mit den Ergebnissen der modernen Forschung decken würde, sei dabei ganz dahingestellt. Zu groß wird die Diskrepanz bei diesem Dichter, dessen poetische Theorie seiner Praxis so erstaunlich ebenbürtig ist[22]), ohnehin nicht sein. – Äußerungen über das Verhältnis von Kunst und Moral bieten sich dem Leser von Baudelaires kritischen Schriften in Fülle; schon das zeigt, welch grundsätzliche, über die Aktualität des Prozesses weit hinausgehende Wichtigkeit er der Frage beimaß.

Es mag überraschen, daß der Autor der 'Fleurs du Mal' sich häufig, wenn auch bedachtsam, mit der Überzeugung seiner Gegner, der Verfechter der zweckgebundenen Literatur, identifiziert. Fünf Jahre vor dem Prozeß erklärt er die hierzu oppositionelle Theorie des l'art pour l'art für ein Krebsgeschwür, eine Gefahr, die den Eifer bilderstürmender Kunstfeindschaft und religiösen Mißtrauens als berechtigt erscheinen läßt; ist doch echte Kunst im Gehalt von den Werten der Gerechtigkeit und Wahrheit unzertrennlich[23]). Und noch deutlicher: *Toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide*[24]). Solche Ansichten schlagen sich auch in den Prinzipien seiner Literaturkritik nieder: so in seinem Lob der Arbeiterdichtungen Pierre Duponts, als deren dankenswerte Konsequenz für die Poetik er festhielt: *L'art fut désormais inséparable de la morale et de l'utilité*[25]). Es versteht sich von selbst, daß eine solche Einstellung ihn wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen zur Abwehr gegen alle offene Unmoral treiben mußte. Das bewies er, als er sich von seinem Verleger Poulet-Malassis distanzierte, der unter der Hand Erotika des 18. Jhs. vertrieb; eine Art von Literatur, die dem Dichter von der physischen und geistigen Minderwertigkeit ihrer Verfasser zu zeugen schien[26]).

[22]) Vgl. H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik (Hamburg 1956) S. 25.

[23]) AR. L'Ecole païenne, S. 980 (1852).

[24]) ebd. S. 981.

[25]) AR. Pierre Dupont, S. 961 (1851). Vgl. hier (S. 960) auch: *La puérile utopie de l'école de l'art pour l'art, en excluant la morale... était nécessairement stérile. Elle se mettait en flagrante contravention avec le génie de l'humanité.* Im selben Zusammenhang lobt B. an Dupont *l'amour de la vertu et de l'humanité* und *le goût infini de la République* (S. 967).

[26]) Corresp. V S. 74 (März 1865), S. 88 (Mai 1865). Ganz ähnliche Urteile in AR. Les Liaisons dangereuses, S. 996 (ca. 1856/57). Sie alle entspringen einer generellen Überzeugung: *Certes, c'est une grande chose que la vertu, et aucun écrivain, jusqu'à présent, à moins d'être fou, ne s'est avisé de soutenir que les créations de l'art devaient contrecarrer les grandes lois morales.* (AR. Les Drames et les romans honnêtes, S. 970. – 1851).

– Mit diesen Maßstäben einer anerkannten traditionellen Individual- und Sozialmoral suchte Baudelaire nun auch die umstrittenen 'Fleurs du Mal' zu rechtfertigen.

Zunächst mit dem Hinweis darauf, wie absurd es sei, in der Kunst die naturgegebene Vorlage ethisch neuorganisieren zu wollen. *'Quelle contradiction et quelle monstruosité! La nature n'a d'autre morale que le fait, parce qu'elle est la morale elle-même; et néanmoins il s'agit de la reconstruire et de l'ordonner d'après des règles plus saines et plus pures, règles qui ne se trouvent pas dans le pur enthousiasme de l'idéal, mais dans des codes bizarres que les adeptes ne montrent à personne*[27]). So sehr sich Baudelaire stets dagegen gewehrt hatte, als Anhänger des Realismus bezeichnet zu werden, so konnte er doch unbeschadet dessen auch für sich in Anspruch nehmen, daß Dichtung nicht ethoserfüllter zu sein braucht als die sie inspirierende Wirklichkeit: es wäre ja nicht sinnvoll, urteilt er, zu verlangen, daß in jener dem Guten ein größeres, dem Bösen ein geringeres Gewicht zufalle als in dieser[28]). Unmoralisch ist – paradox genug – gerade die moralisierende Literatur: ein Berquin, ein Emile Augier, selbst eine George Sand korrumpieren gerade dadurch, daß sie Tugend und Lohn, Verwerflichkeit und Bestrafung als unzertrennlich hinstellen und mit dieser Illusionierung des Lesers Gefahr laufen, dessen ganzes sittliches Weltgebäude ins Wanken zu bringen[29]). *Y a-t-il un art pernicieux? Oui, C'est celui qui dérange les conditions de la vie*[30]). *L'élève de Berquin, entrant dans le monde, fera bien vite la réciproque: le succès est la condition sine qua non de la vertu. D'ailleurs, l'étiquette du crime heureux le trompera, et les préceptes du maître aidant, il ira s'installer à l'auberge du vice, croyant loger à l'enseigne de la morale*[31]). Im Gegensatz zu solch verhängnisvoller Unehrlichkeit[32]) wirkt allein die unverzerrte Wahrheit aufbauend, richtungweisend, sei sie auch so düster wie die der 'Fleurs du Mal'.

Auf der Theorie des art utile baut auch ein anderes, seit langem bewährtes Argument auf: der Nachweis, daß die Darstellung des an sich Unmoralischen in der Demonstration seines Verhängnisses gerechtfertigt ist. Wirklich ernst mag es Baudelaire mit dem Pochen auf abschreckende Wirkung freilich nicht immer gewesen sein. Eine solche Weise der Verteidigung hatte ja schon mehreren Jahrhunderten anfechtbaren Schrifttums zur Tarnung gedient – man braucht nur an die Prologhypokrisie mancher Novellisten zu

---

[27]) CE. Salon de 1846, S. 665.

[28]) AR. Les Drames et les romans honnêtes, S. 973 (1851).

[29]) ebd. S. 974.

[30]) ebd. S. 973. Vgl. u. a. das Urteil über George Sand: *La femme Sand est le Prudhomme de l'immoralité. Elle a toujours été moraliste. Seulement elle faisait autrefois de la contre-morale.* (JI. Mon cœur mis à nu, S. 1214. – Ca. 1862/1864).

[31]) AR. Les Drames et les romans honnêtes, S. 974 (1851).

[32]) ebd.

innern [33]) – und war auch noch im 19. Jahrhundert bei zahlreichen literarischen Prozessen Gemeinplatz einer Abwehr, der es weniger auf überzeugungstreuen Bekennermut als auf Durchschlagskraft ihrer Beweismittel ankam. Jeder Kenner der 'Fleurs du Mal' empfindet die ans Komische grenzende Unangemessenheit, in die der Advokat verfiel, als er seinen Mandanten mit jenem spartanischen Erzieher verglich, der der Jugend einen betrunkenen Heloten vorführte, um sie vom Laster der Trunkenheit abzuschrecken [34]).– Und doch birgt sich für Baudelaire in diesem alten Topos von der Dichtung als Warnerin hinter aller Maske auch ein Stück tieferer Wahrheit. *Je ne me sens pas du tout coupable,* schreibt er vertraulich in einem Brief [35]). *Je suis au contraire très fier d'avoir produit un livre qui ne respire que la terreur et l'horreur du Mal.* Oder er spricht von *le désespoir et la tristesse* als *l'unique mais suffisante moralité du livre en question* [36]), weist hin auf *cette immense tristesse, qui est en effet la seule moralité du volume* [37]).Wirklich unmoralisch nennt er die sorglose Frechheit eines Béranger [38]) oder die Naivität, die sich in den Romanen der George Sand offenbart. *Satan s'est fait ingénu,* notiert sich Baudelaire, *Le mal se connaissant était moins affreux et plus près de la guérison que le mal s'ignorant. G. Sand inférieure à de Sade* [39]). Ganz anders aber sein eigenes Buch der bedenkenschweren Ambivalenz: *Le livre doit être jugé dans son ensemble, et alors il en ressort une terrible moralité... A un blasphème j'opposerai des élancements vers le ciel, à une obscénité des fleurs platoniques... Il était impossible de faire autrement un livre destiné à représenter l'agitation de l'esprit dans le mal* [40]). Das Böse, die Blasphemie – so heißt es in der Gautier zugedachten Widmung seines »jammererfüllten Lexikons der Melancholie und des Verbrechens« sind die Themen dieser Dichtung; doch dazu bestimmt, die Reaktion der Moral zu wecken, so wie der Gotteslästerer im letzten Grunde die Gottesliebe festigt [41]). Diese in der Sehnsucht begründete Ethik des Unethischen hat Gautier richtig verstanden, als er zeigte, wie gerade in den am meisten angefochtenen Stücken der Sammlung der (um seine Ausdrücke zu gebrauchen) Durst nach der reineren Luft, dem

[33]) Vgl. hierzu W. Pabst, Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen (Hamburg 1953) S. 117f.

[34]) zit. von J. Crépet in seiner Ausgabe der 'Fleurs du Mal', S. 340.

[35]) Corresp. II S. 77 (Juli 1857). – In der *profondeur de l'horreur* findet B. auch die Rechtfertigung eines damals so anstößig wirkenden Buches wie Feydeaus 'Fanny' (Corresp. II S. 214f.; Juni 1858).

[36]) Corresp. II S. 76 (Juli 1857).

[37]) Corresp. II S. 75 (Juli 1857).

[38]) Notes et documents pour mon avocat (Crépet, a. a. O. S. 327).

[39]) AR. Les Liaisons dangereuses, S. 996 f. (ca. 1856/57).

[40]) Notes et documents pour mon avocat (Crépet, a. a. O. S. 326f.).

[41]) Erste Fassung der Widmung der 'Fleurs du Mal', S. 1379 (1857). Ein ähnliches Argument dient der Verteidigung des Gedichtes 'Le Reniement de Saint Pierre' (S. 1414f.; von 1857. – Wie weit es B. hier ernst gemeint war, bleibt fraglich.

fleckenlosen Weiß des Schnees und dem klaren Blau des Himmels über dem Himalaya am größten ist[42]).

So gesehen ließen sich die dunklen Seiten der 'Fleurs du Mal' schließlich also auch von dem entschuldigen, der den Standpunkt einer traditionell sittlichen Normen verpflichteten Dichtung vertrat; mochte die landläufige banale Auffassung vom art utile im Sinne der Anklage dieser so neuartigen Begründung noch so verständnislos gegenüberstehen. – Aber Baudelaire kompliziert seine Verteidigung dadurch, daß er nicht beständig der Theorie von der engagierten Literatur anhing. Von ihr brachte ihn die Erkenntnis ab, daß moralisierende Absicht auf Kosten des künstlerischen Ausdrucks geht. *J'ai remarqué (je le dis sans rire) que les personnes trop amoureuses d'utilité et de morale négligent trop volontiers la grammaire, absolument comme les personnes passionnées;* so konstatiert er in seinen kritischen Abhandlungen[43]), ja sogar: *Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise*[44]). Von hier aus erklärt sich auch die so tiefverwurzelte Antipathie, die er gegen George Sand als die Verkörperung dieser Tendenz hegte. *Elle a toujours été moraliste... Aussi elle n'a jamais été artiste*[45]). Es ist kaum nötig zu betonen, wie sehr Baudelaire mit einer solchen Verurteilung[46]) aller betont ethisch-propagandistischen Literatur sich an die Kunstauffassung des l'art pour l'art annäherte. Aber mehr als eine Annäherung sollte man darin zunächst noch nicht sehen. Die Gültigkeit des Postulats von der Kunst als Dienerin der Moral bestreiten bedeutete ja an sich nicht, die Bindung des ästhetischen Wert-

---

[42]) Th. Gautier, Souvenirs romantiques (Paris: Garnier, 1929) S. 301.

[43]) AR. Auguste Barbier, S. 1096 (1861). Anders ausgedrückt: *L'idée, disent-ils* (die Anhänger einer moralisierenden Kunst), *est la chose la plus importante...; naturellement, fatalement, ils disent bientôt: Puisque l'idée est la chose importante par excellence, la forme, moins importante, peut être négligée sans danger prochain. Le résultat est l'anéantissement de la poésie* (S. 1095).

[44]) AR. Théophile Gautier, S. 1030 (1859). Selbstzitat aus 'Notes nouvelles sur Edgar Poe' von 1857 (E. A. Poe, Oeuvres en prose. Traduites par Ch. Baudelaire. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1956, S. 1072).

[45]) JI. Mon cœur mis à nu, S. 1214 (ca. 1862/1864).

[46]) B. äußert etwa: *Il est une autre hérésie..., je veux parler de l'hérésie de l'enseignement, laquelle comprend, comme corollaires inévitables, les hérésies de la passion, de la vérité, et de la morale* (Notes nouvelles sur Edgar Poe, S. 1071 bzw. Gautier-Aufsatz S. 1030). Noch schärfer: *la plus monstrueuse, la plus ridicule et la plus insoutenable des erreurs, à savoir que le but de la poésie est de répandre les lumières parmi le peuple, et, à l'aide de la rime et du nombre, de fixer plus facilement les découvertes scientifiques dans la mémoire des hommes.* (AR. Auguste Barbier S. 1097; von 1861). Die Abneigung steigert sich bis zum Haß: *J'ai... une haine très décidée contre toute intention morale exclusive dans un poème* (Corresp. IV S. 198; Okt. 1863). Die »philosophische« Kunst scheint ihm ein Rückfall in die primitive *imagerie* menschlicher Frühzeit (CE. L'Art philosophique, S. 926; zwischen 1857 und 1866).

bereichs an den ethischen völlig aufheben. Die Abhängigkeit besteht für den Dichter auch unter diesem neuen Gesichtspunkt; nur wird sie anders verstanden: nicht mehr als ein hierarchisch gestuftes Verhältnis der beiden Partner, sondern als eine auf prästabilierter Harmonie beruhende wesensmäßige Übereinstimmung. *Je ne suis pas si moraliste que vous feignez obligeamment de le croire,* schreibt er 1863 an Swinburne[47]), *Je crois simplement... que tout objet d'art bien fait suggère naturellement et forcément une morale.* Das Unterscheidungsvermögen für Gut und Böse ist seiner Überzeugung nach dem echten Dichter von Natur eingegeben, und zwar in dem spezifisch künstlerischen Vermögen, dem Goût. *C'est de cette sensibilité, qui s'appelle généralement le Goût, que nous tirons la puissance d'éviter le mal et de chercher le bien en matière poétique*[48]). Die Rolle der Moral muß im Rahmen einer solchen Poetik an Bedeutung immerhin beträchtlich verlieren; erscheint der ethische Gehalt hier doch zu einer Art zwar willkommenen, aber doch unbeabsichtigten und entbehrlichen Nebenproduktes der künstlerischen Leistung degradiert. *Il arrive le plus souvent, je le sais, que la poésie vraiment belle emporte les âmes vers un monde céleste; la beauté est une qualité si forte qu'elle ne peut qu'ennoblir les âmes; mais cette beauté est une chose tout à fait inconditionnelle*[49]).

Mit dieser so andersartigen Einsicht in das Wesen der Kunst als in sich und durch sich erhebend-sittlich, in die indirekte Moralität der Dichtung als ein supererogatorium, eine faktische, doch nicht mehr notwendige Qualität, wandeln sich nun auch die Argumente, mit denen der Dichter die 'Fleurs du Mal' und ähnliche, der sittenverderbenden Wirkung beschuldigte Werke verteidigt. Der Verschiebung des Schwerpunktes innerhalb der Antinomie *art-morale* entsprechend rechtfertigt sich Baudelaire nun nicht wie in den früher geschilderten, auf der Anerkennung der Theorie vom art utile beruhenden Fällen einseitig vom moralischen Gesichtspunkt her, sondern

---

[47]) Corresp. IV S. 198 (Okt. 1863).

[48]) AR. Théophile Gautier, S. 1033 (1859). – Dementsprechend bei anderen Gelegenheiten: *Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale* (AR. Madame Bovary, S. 1008. – 1857) oder: *Il ne s'agit pas ici de cette morale prêcheuse, qui, par son air de pédanterie, par son ton didactique, peut gâter les plus beaux morceaux de poésie, mais d'une morale inspirée qui se glisse, invisible, dans la matière poétique, comme les fluides impondérables dans toute la machine du monde. La morale n'entre pas dans cet art à titre de but; elle s'y mêle et s'y confond comme dans la vie elle même. Le poète est moraliste sans le vouloir, par abondance et plénitude de nature* (AR. Victor Hugo, S. 1089. – 1861).

[49]) AR. Auguste Barbier, S.1095 (1861). Ähnlich: *Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs, ...que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires... Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science où à la morale* (Notes nouvelles sur Edgar Poe, S. 1072: Gautieraufsatz S. 1030).

gemäß dem erzielten Kompromiß jetzt unter dem Bestreben, ästhetische Motive neben den ethischen gleichberechtigt wirken zu lassen, und zwar in der postulierten Parallelität. Ohne einige Großzügigkeit war dabei nicht auszukommen. Insbesondere glaubt Baudelaire, einer damals recht verbreiteten Ansicht folgend, den Begriff der Moral für seine Zwecke ausweiten zu können, indem er das für jedermann gültige Sittengesetz durch ein speziell für den Künstler geltendes ergänzt. *Il y a plusieurs morales. Il y a la morale positive et pratique à laquelle tout le monde doit obéir. Mais il y a la morale des arts. Celle-ci est tout autre, et depuis le commencement du monde, les arts l'ont bien prouvé* [50]). Das einmal gesetzt, ließ sich allerdings wunschgemäß folgern, daß kein Inhalt echter künstlerischer Gestaltung unmoralisch sein kann. Man konnte so behaupten, daß der Genius *alles* adelt, alles Schädliche entgiftet [51]), daß selbst von Natur aus widerwärtige *aventures de table de nuit* vom opalenen Licht der Poesie verklärt werden [52])... Im Grunde dasselbe drückte der Epilogentwurf zu den 'Fleurs du Mal' aus, wo sich der Dichter vor gold-, purpur- und hyazinthengeschmückten Engeln als vollendeter, heiliger *chimiste* auftreten läßt:

car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné la boue et j'en ai fait de l'or [53]).

Eine Definition Hugo Friedrichs umformend [54]) könnte man hier von einem Wissen um die Katharsis des Bösen durch Verwandlung ins hochgeformte Wort sprechen: das an sich Unreine wird durch den Akt der künstlerischen Bewältigung sublimiert, ja es erfährt so geradezu eine Art Transsubstantiation. – Der Begriff »Unmoralisch« ist aus einer solchen Betrachtungsweise noch nicht verbannt; aber auch er wird stark ästhetisch definiert: *Ce qui exaspère surtout l'homme de goût dans le spectacle du vice, c'est sa difformité, sa disproportion. Le vice porte atteinte au juste et au vrai, révolte l'intellect et la conscience, mais comme outrage à l'harmonie, comme dissonance, il blessera plus particulièrement de certains esprits poétiques; et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au beau moral, comme une espèce de faute contre le rhythme et la prosodie universels* [55]). Unmoralisch ist also

---

[50]) Notes et documents pour mon avocat (Crépet, a. a. O. S. 327).

[51]) *Le génie sanctifie toutes choses, et si ces sujets étaient traités avec le soin et le recueillement nécessaires, ils ne seraient point souillés par cette obscénité révoltante, qui est plutôt une fanfaronnade qu'une vérité.* (CE. Salon de 1846, S. 632. Es ist hier von einigen gewagten Stichen die Rede).

[52]) AR. Madame Bovary, S. 1011 (1857).

[53]) S. 258 (wohl von 1860). Vgl. auch aus den 'Fleurs du Mal' das Gedicht 'Le Soleil', V. 17f.

[54]) a. a. O. S. 29.

[55]) AR. Théophile Gautier, S. 1031 (1859. – Selbstzitat aus den 'Notes nouvelles sur Edgar Poe' von 1857).

– in Umkehrung des eben geschilderten Gedankens – nur das, was unästhetisch ist.

Der moderne Betrachter spürt wohl, daß es dieser Argumentation zugunsten der 'Fleurs du Mal', der 'Madame Bovary' und überhaupt derartiger, seinerzeit anstößig wirkender Literatur an Überzeugungskraft fehlt. Das liegt vermutlich daran, daß Baudelaire wie viele, die so oder ähnlich dachten, formal gesehen in einen logischen Fehler verfiel. Er stellte im Grunde folgenden Syllogismus auf:

1. Echte Kunst ist nie moralwidrig.
2. Die 'Fleurs du Mal' sind echte Kunst.
3. Also sind die 'Fleurs du Mal' nicht moralwidrig.

Das scheint eine wirksame Verteidigung, ist aber in Wirklichkeit ein Trugschluß, der auf der erwähnten, unüberlegten Erweiterung des Moralbegriffes für die Zwecke der Kunst beruht. Im Obersatz des Schlusses ist »moralwidrig« im weiten Sinne des Künstlers, in der Folgerung, die den das Gegenteil besagenden Vorwurf entkräften soll, dagegen im engen Sinne der Anklage (»unvereinbar mit dem Ethos der bürgerlichen Gesellschaftsordnung«) zu verstehen. Und in jenem weiten Sinne wird überdies *morale des arts* zu einer Tautologie: das moralische Element wurde ja durch das künstlerische definiert. Ein typischer Fall von quaternio terminorum. Die Unterscheidung zwischen den beiden Elementen, wie sie die Theorie von der vorgegebenen, nicht durch wechselseitigen Einfluß hervorgerufenen Harmonie herstellte, ist eine rein äußerliche. Der Terminus »Moral«, den Baudelaire auch da noch verwendet, wo er sich vom Ideal des art utile schon mit dem ersten Schritt entfernt, schafft in Wirklichkeit nur Verwirrung. Läßt man diese letzte, nur noch terminologische Konzession an einen innerlich überwundenen Standpunkt fort, so tritt klar hervor, was schon längst durchschimmerte: statt der proklamierten Parallelität von art und morale (dies bereits ein Abrücken von der Bestimmung der Kunst durch die Moral), handelt es sich in Wirklichkeit bereits um die *vollständige* Emanzipierung der Kunst von allem Außerkünstlerischen, auch der Moral.

Ein unklares, weil unwahres Kompromiß also[55a]). Aber die These von der vollständigen Beziehungslosigkeit der Bereiche des Ethischen und des Ästhetischen, von der absoluten Eigengesetzlichkeit der Literatur, die hier schon angelegt ist, findet sich bei Baudelaire an anderen Stellen denn auch in voller Eindeutigkeit. Und damit ist er am Gegenpol des art utile angelangt; der Position, die seine Gegner einnahmen – teilweise sogar, wie wir sahen, er selbst – diametral entgegengesetzt. Die tiefere Einsicht lehrte

[55a]) Das gilt für Baudelaire. Man kann mit unserem Einwand natürlich nur diese besondere Variante, nicht aber prinzipiell die so komplexe Vorstellung von der Übereinstimmung der Werte Gut und Schön erledigen.

ihn, daß die einzelnen geistigen Fakultäten und die ihnen zugeordneten Werte streng voneinander zu scheiden sind. *Mon éternelle thèse: la morale cherche le bien, la science, le vrai, la poésie et quelquefois le Roman, ne cherchent que le beau. Tout homme qui ne sait pas approprier les facultés à leurs buts correspondants n'est ni philosophe ni artiste* [56]). Das abzuleugnen, ist Baudelaire zufolge eine philosophische Verirrung erst der neuesten Zeit: *La fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai et du Bien est une invention due à la philosophaillerie moderne* [57]). So kann sich denn auch die Kunst und vor allem die Literatur von jeder moralischen Rücksicht dispensieren. *Vous savez que je n'ai jamais considéré,* erklärt der Dichter – objektiv nicht ganz richtig –, *la littérature et les arts que comme poursuivant un but étranger à la morale, et que la beauté de conception et de style me suffit* [58]). – *Toujours la morale. A quoi donc sert que j'aie si souvent expliqué dans mes livres que la moralité était étrangère au beau?* [59]). In den ätherischen Bezirken der wahren Dichtung sind die Kategorien Gut und Böse überhaupt unbekannt [60]). Von solchen Überlegungen ausgehend tritt Baudelaire der ihm kleinlich erscheinenden Kritik Villemains entgegen, der an Chateaubriands 'René' das Inzestmotiv getadelt hatte. *Il lui reproche l'inceste comme source de génie. Eh! que m'importe à moi la source, si je jouis du génie!* [61]). Und mit leichtem Spott erwidert er ein anderes Mal auf die Frage, ob die Kunst nutzbringend sei: – Ja, und zwar eben deshalb, weil sie die Kunst ist! [62]). Letzten Endes lehnt er es überhaupt ab, die mit den Schlagworten *immoral, immoralité, moralité dans l'art et d'autres bêtises* arbeitende Problemstellung eines begriffsstutzigen bürgerlichen Publikums ernstzunehmen [63]).

Der Künstler Baudelaire rechtfertigt nun von diesem Standpunkt aus die Tatsache, daß er die Nachtseiten der Wirklichkeit, darunter auch das *Mal* im engeren Wortsinne, das Lasterhafte, Kriminelle zum Vorwurf seiner Dichtung wählte, nicht mehr mit Maßstäben der Ethik, sondern ausschließlich mit künstlerischen Notwendigkeiten. – Diese ästhetische Motivierung umreißt er mit einem Satz dort, wo er Satan zum Prototyp der Schönheit er-

[56]) Corresp. II S. 255 (Jan. 1859). – So auch AR. Théophile Gautier, S. 1031 (ebenfalls Selbstzitat): *L'intellect pur vise à la Vérité, le Goût nous montre la Beauté, et le Sens Moral nous enseigne le Devoir.* Der Gautieraufsatz zeigt B. als Anhänger der selbstzweckhaften Kunst; doch lassen sich Anklänge an den geschilderten Kompromißstandpunkt erkennen (vgl. unser letztes Zitat aus dem Artikel).

[57]) ebd. S. 1029.

[58]) Corresp. II S. 66 (Juli 1857).

[59]) Corresp. III S. 269f. (Apr. 1861). – In einem Brief vom Jan. 1859 spricht B. von der *Confusion hérétique du bien avec le beau* (Corresp. II S. 255).

[60]) *Je sais que dans les régions éthérées de la véritable Poésie, le Mal n'est pas, non plus que le Bien.* (1. Fassung der Widmung der 'Fleurs du Mal' an Gautier, S. 1379 (1857).

[61]) AR. L'Esprit de M. Villemain, S. 1153 (1861/1862).

[62]) AR. Les Drames et les romans honnêtes, S. 973 (1851).

[63]) JI. Mon cœur mis à nu, S. 1232 (ca. 1862/1864).

klärt. Er verweist auf die Erfahrungstatsache, daß die echte poetische Inspiration aus dem Quell des »Unmoralischen« schöpft, daß das ethisch Verwerfliche, das Bedrückende, das Unglück, die Melancholie eine viel sicherere Gewähr für künstlerische Qualität bietet als das Erbauliche, Lichterfüllte [64]). Die Sünde ist schließlich das Urprinzip aller Literatur – *Toute littérature dérive du péché* [65]). Diese ästhetische Grunderkenntnis war, wenngleich weniger vorbehaltlos formuliert, schon vielen anderen aufgegangen. So beruft sich die Verteidigung im Prozeß von 1857 auf Balzac, der festgestellt hatte, nicht ohne Grund sei das Inferno dem Paradiso als Kunstwerk weit überlegen, nicht ohne Grund der dämonische Verführer Lovelace und nicht die zarte Clarissa der Gipfelpunkt von Richardsons Kunst, nicht ohne Grund habe sich selbst der behutsame Fénelon zur Darstellung einiger »gefährlicher Episoden« gezwungen gesehen – woraus dann der Schöpfer der 'Menschlichen Komödie' folgert: *Les grandes œuvres... subsistent par leurs côtés passionnés. Or, la passion, c'est l'excès, c'est le mal* [66]).

Zu dieser allgemeinen ästhetischen Begründung des Bösen als künstlerischen Themas tritt nun eine zeitbezogene neue Variante. – Wenn man annehmen wollte, daß Dichtung Ausdruck des Zeitgeistes ist und daß es der Dichtung jedes Jahrhunderts zufällt, dessen jeweils besonderes Wesen in Schönheit kristallisieren zu lassen, dann mußte sich auch Baudelaire fragen, welches die epische Seite seiner Zeit sei. *Avant de rechercher quel peut être le côté épique de la vie moderne..., on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre... L'élément particulier de chaque beauté vient des passions et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté* [67]). Anders formuliert enthielt ein solcher Satz die Forderung auf unbedingte Modernität. In seiner Studie über den Maler Constantin Guys tadelt Baudelaire die Vorliebe der Künstler seiner Zeit, sich in Stoff und Gestaltung von anderen Ländern und vergangenen Zeiten inspirieren zu lassen, und den bequemen Vorwand, Habitus und Gewand der Gegenwart seien zu häßlich, um künstlerisch reizvoll zu sein [68]). Die Prägung durch die eigene Zeit, so fährt er fort, die Aktualität der Inspiration sind ja gerade Wesenselemente der Kunst, sind bei all der Wandelbarkeit, die sie in den Begriff vom Kunstwerk hineintragen, für dieses doch ein ebenso wichtiger Aspekt wie die Gesamtheit des Überzeitlichen, Unveränderlichen an ihm. *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art,*

---

[64]) JI. Fusées S. 1196 (ca. 1851).

[65]) Corresp. III S. 177 (Aug. 1860).

[66]) Balzac, Lettre à M. H. Castille, a. a. O., S. 651. — Die betr. Stelle aus dem Plädoyer für Baudelaire ist zu vergleichen in Crépets Ausgabe der 'Fleurs du Mal', S. 341.

[67]) CE. Salon de 1846, S. 677.

[68]) CE. Le Peintre de la vie moderne, S. 892 (1863).

dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable... Presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations[69]). Eine derartige Modernität schloß für Baudelaires Ästhetik den Protest gegen das Überkommene ein, die Ablehnung vergangenheitsbezogener, rückwärtsgerichteter, sich auf konventionell gewordenen Gebieten bewegender Kunst, den Widerwillen gegen das früher einmal neu und berechtigt Gewesene, inzwischen aber zur Manier Erstarrte. Dieser Absonderung vom unaktuell Gewordenen, diesem Andersseinwollen entspricht es nun zweifellos, wenn der Dichter die 'Fleurs du Mal' mit dem Hinweis auf die Neuheit seiner Thematik verteidigt. *Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du Mal*[70]). Dieser in einem Vorwortentwurf nur stichwortartig skizzierte Gedanke wird in seinem Sinngehalt deutlich, sobald man berücksichtigt, daß Baudelaire ihn von Sainte-Beuve übernahm, der nachzuweisen versucht hatte, daß der angeklagte Dichter zur Wahl seines Vorwurfs geradezu gezwungen war: das ganze Feld der Poesie war ja schon aufgeteilt, als er kam – Lamartine hatte den Himmel besetzt, Victor Hugo die Erde und mehr als die Erde, andere hatten die Motive des Familien- und Landlebens, der exotischen Landschaft erschöpft. *Que restait-il? Ce que Baudelaire a pris. Il y a été comme forcé*[71]). Man hat das Argument seinerzeit und später nur selten ernst genommen, und das insofern mit einigem Recht, als es zu offensichtlich als Waffe für den Prozeß gedacht war. Auch wäre es oberflächlich anzunehmen, Baudelaire sei per viam exclusionis zu seinem Gegenstand gekommen, aus literarischem Ehrgeiz und ohne seelisches Bedürfnis. Aber man wird andererseits nicht fehlgehen mit der Vermutung, daß es ihm mit seiner Erklärung auch darauf ankam – und das ist für unseren Zusammenhang das Entscheidende – festzustellen, wie sehr sein Zyklus der Forderung nach Originalität und nach Distanz von aller inaktuellen dichterischen Vergangenheit, sei sie auch noch so glänzend gewesen, entsprach; mit einem Wort, eben die Modernität der 'Fleurs du Mal' nachzuweisen. Eine solche Abneigung gegen die Schule der ihm voraufgegangenen Generation und deren Manier verrät sich später in einem recht zweideutigen Brief an Victor Hugo: er lobt dort dessen Appelle zugunsten des fortschrittseligen art utile; doch nur um sogleich

[69]) ebd. S. 892, 894. – Zum Zusammenhang M. Gilman, Baudelaire the critic (New York 1943) S. 152.

[70]) Entwurf für ein Vorwort zu den 'Fleurs du Mal', S. 1381 (1859/1860).

[71]) zit. nach E. Crépet, Charles Baudelaire. Etude biographique (Paris: Vanier, 1906) S. 229f. Ähnliches besagt ein Brief Sainte-Beuves an B. vom Juli 1857 (Causeries du lundi, T. IX; Paris: Garnier, o. J., S. 527f.). Auch Gautier verteidigt B. mit dieser Überlegung (Souvenirs romantiques, Paris: Garnier, 1929, S. 284ff.). – Interessante Aufschlüsse über dieses Argument und seine literarische Tradition vermittelt Ruff, a. a. O., S. 17 und 381.

zu betonen, daß ihn die Opposition gegen diese temporäre Strömung in der Literatur seinerseits dazu gebracht habe, die genau entgegengesetzte Stellung zu beziehen, daß er also, wie wir folgern können, in der »Unmoral« des eigenen Werkes ein Zeichen für dessen Aktualität und künstlerischen Rang erblickte. *Je sais vos ouvrages par cœur,* schreibt er in jenem versteckt ironischen Respekt, der überhaupt seine Gesinnung Hugo gegenüber kennzeichnet, *et vos préfaces me montrent que j'ai dépassé la théorie généralement exposée par vous sur l'alliance de la morale avec la poésie. Mais en un temps où le monde s'éloigne de l'art avec une telle horreur, où les hommes se laissent abrutir par l'idée exclusive d'utilité, je crois qu'il n'y a pas grand mal à exagérer un peu dans le sens contraire*[72]). – Das Böse, mehr noch: das Dämonische, Infernalische ist für Baudelaire das wichtigste Charakteristikum der zeitgenössischen Kunst schlechthin. Beethoven, Byron und Poe schreibt er das Verdienst zu, als erste dem Blasphemischen der modernen Gesellschaft und Gesinnung den gebührenden Raum gegeben zu haben. *Ils ont projeté des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer ardent qui est installé dans tout cœur humain. Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque.* Und es scheint ihm, daß die Aktualität solcher Literatur beständig größer werde. *Il semble que cette part infernale de l'homme, que l'homme prend plaisir à s'expliquer à lui-même, augmente journellement, comme si le diable s'amusait à la grossir par des procédés artificiels*[73]). Schon der Hinweis auf Beethoven verrät zwar, daß Baudelaire den Begriff des Dämonischen hier in einem sehr weiten Sinne versteht; und wenn im selben Zusammenhang Stichwörter wie *mélancholie, désespoir incurable, marécages de sang, abîmes de boue* fallen, so weiß man, daß es um den Gehalt der (romantischen und nachromantischen) Literatur an Elementen des Bizarren, Grotesken, Häßlichen, Horrenden, Widerwärtigen, überhaupt an negativen Werten aller Schattierungen und Bereiche geht. Das Unmoralische im engeren Sinne, dessen man Baudelaires Dichtung beschuldigte, war lediglich ein besonderer von diesen vielen nächtlichen Aspekten; und da sie alle insgesamt – wie wir lasen – Ausdruck der Modernität waren und sich ihm damit ästhetisch legitimierten, war auch dieser gerechtfertigt.

Ein Rückblick auf Baudelaires Äußerungen über das Verhältnis von Kunst und Moral läßt eine eigentümliche Inkohärenz deutlich werden. Der Dichter der 'Fleurs du Mal' vertritt abwechselnd alle hier möglichen Standpunkte: vom einen Extrem, der These von der Unterordnung des Ästhetischen unter das Ethische, über das Kompromiß der naturgegebenen Harmonie beider Wertbereiche bis hin zum anderen, der völligen Isolierung des Beau vom Bien. Aber handelt es sich hier um eine wirkliche innere Unschlüssigkeit, einen echten Widerspruch? Man hat es oft geleugnet.

[72]) Corresp. II S. 344 (Sept. 1859).
[73]) AR. Théodore de Banville, S. 1115 (1861).

Zumeist geschah es in der Form, daß man die subjektive Ehrlichkeit der Erklärungen zugunsten der moralgebundenen Kunst in Zweifel zog. Das lag, wie bereits angedeutet, insofern nahe, als alles, was Baudelaire in direktem Hinblick auf den Prozeß aussagte, in der Tat mit einiger Skepsis zu beurteilen ist. Erschwerend tritt noch hinzu, daß der Dichter selbst zugibt, gelegentlich wie ein *parfait comédien*[74]) sich zu verstellen, ja wie ein *arracheur de dents*[75]) zu lügen. Aber daß seine Dichtungstheorie auch in ihrem Innersten stark ethisch bestimmt ist, ist ebenso unbezweifelbares Ergebnis moderner Untersuchungen. M. A. Ruff weist mit Recht darauf hin, daß gerade hierin ein wesentlicher Unterschied zwischen Baudelaire und seinen Nachfahren wie Mallarmé und Valéry besteht[76]). Die Ehrlichkeit dieses Respektes vor der traditionellen Moral hält selbst J. P. Sartre für unbestreitbar, wenn er behauptet, daß Baudelaire der existentiellen Not seiner Vereinsamung dadurch zu entkommen suchte, daß er durch provozierende Unmoral seines Werkes die wenn auch noch so feindselige Aufmerksamkeit und Anteilnahme der menschlichen Gemeinschaft auf sich lenkte, daß aber gerade dieser ständige bewußte Verstoß gegen das Sittengesetz die Anerkennung von dessen Gültigkeit einschloß. So diskutabel Sartres von apriorischen Leitsätzen ausgehende Deutung hier wie sonst sein mag, so bemerkenswert scheint uns doch zumindest der in der Baudelaireforschung ungewöhnliche Versuch, all die so befremdlich scheinenden Stellen, an denen der Dichter sich mit der moralisch bestimmten, reaktionären Literaturauffassung seiner Widersacher identifiziert, als vollkommen ernst gemeint zu verstehen, selbst die ad hoc für das Gericht bestimmten Äußerungen[77]). – Den Versuch, diesen ersten der drei so unterschiedlichen Standpunkte als reine Spiegelfechterei anzusehen, darf man heute als gescheitert ansehen. Doch man könnte nun weiter versuchen, den Widerspruch durch den Nachweis einer Entwicklung in Baudelaires Denken aufzulösen. Aber auch das ist aussichtslos. Es ist zwar richtig, daß so extreme Stellungnahmen zugunsten einer ethisch ausgerichteten Kunst wie sie der Aufsatz über die 'Ecole païenne' von 1852 oder der Artikel über Pierre Dupont von 1851 enthalten[78]), nach der Verurteilung von 1857 nicht mehr nachzuweisen sind. Doch ganz gibt Baudelaire innerlich diese Position nicht auf: schon seine intimeren Briefe aus der Zeit des Prozesses oder sein vernichtendes Urteil über George Sand beweisen das[79]). Man braucht überhaupt nur die zu unseren Einzelbelegen angeführten Datierungen gegeneinanderzuhalten, um sich

[74]) Anmerkung zum Abschnitt 'Révolte' der 'Fleurs du Mal', S. 1415 (1857).
[75]) Corresp. V S. 279 (Febr. 1866).
[76]) Ruff, a. a. O. S. 369.
[77]) J. P. Sartre, Baudelaire (Paris: Gallimard, 1947), S. 52ff.
[78]) Vgl. hierzu Gilman, a. a. O. S. 67f.
[79]) Vgl. die oben in Anm. 35–39 zitierten Stellen.

davon zu vergewissern, daß in bezug auf die Antinomie *art-morale* Behauptung, Kompromiß und Gegenbehauptung nicht aufeinander folgen, sondern miteinander abwechseln[80]). Auf diesen Sonderfall einer Diskrepanz im Grundsätzlichen nachdrücklich hinzuweisen, scheint uns im Hinblick auf die über Gebühr vereinfachende Darstellung neuerer Untersuchungen über die Ästhetik des Dichters angebracht, von denen einige unser Thema kurz streifen. So etwa sieht M. A. Ruff in Baudelaire ausschließlich den Vorkämpfer für eine moralisch begründete Literatur und glaubt, von daher eine unwandelbare Einheit in seinem Denken entdecken zu können. *Son cheminement ne connaît pas de retours en arrière. Il y a en elle* (sc. *sa pensée*) *une unité profonde... C'est la raison* (gemeint sind die *conditions de la vie*) *qui fait et fera toujours de lui, quoi qu'on en puisse croire, un adversaire irréductible de la doctrine de l'art pour l'art... Jamais il n'a prétendu libérer l'art des lois de la morale, contrairement à l'exemple si souvent répété de Gautier ou de Flaubert... L'œuvre, en effet, n'est pas sa propre fin. Elle ne vaut que par l'action qu'elle exerce*[81]). Andere, wie P. Pia, wollen aus der Ästhetik der 'Fleurs du Mal' klar und unzweideutig einen vermittelnden Standpunkt herauslesen: *Les conclusions de Baudelaire sur les rapports de la morale et de l'art sont fort nettes: l'œuvre d'art est nécessairement morale puisqu'elle ne procède que de l'appétition du beau; le poète et le romancier n'ont que faire de moraliser; ce sont des créateurs, non des magisters*[82]). In scharfem Gegensatz zu Ruff stehen schließlich die Schlußfolgerungen Ferrans in seinem grundlegenden Buch 'L'esthétique de Baudelaire', der in Baudelaire den Vertreter des l'art pour l'art sieht[83]); eine Ansicht, der sich im Grunde auch J. Massin mit seiner Studie über 'Baudelaire entre Dieu et Satan' anschließt: *S'il est une idée sur laquelle Baudelaire est revenu avec prédilection, c'est bien sur l'indépendance de la poésie. A tout instant il redit que la poésie n'est pas la philosophie et qu'elle ne se confond pas davantage avec la morale... Il le répète sans nuance*[84]). – All diesen Deutungen gegenüber muß unmißverständlich betont werden, daß es unmöglich ist, den Dichter konsequent auf These, Antithese oder Synthese festzulegen. Er hat vielmehr zeit seines Lebens bald der einen, bald der anderen Überzeugung angehangen und man kann nicht umhin festzustellen, daß seine Verteidigung gegen die Anklage, mit seiner Dichtung die Moral verletzt zu haben, es an innerer Entschlossenheit fehlen ließ, daß überhaupt seine ganzen Antworten auf die Frage nach

[80]) Es genügt bereits ein Vergleich der verschiedenen brieflichen (also ernstzunehmenden und nicht in erster Linie taktisch berechneten) Äußerungen aus dem Prozeßjahr selbst: oben Anm. 35–37 gegenüber Anm. 58.

[81]) Ruff a. a. O. S. 216, 236f., 270 (Hervorhebungen vom Verf. dieser Studie).

[82]) P. Pia, Baudelaire par lui-même (Paris: Edit. du Seuil, 1952) S. 118. (Hervorhebung vom Verf. dieser Studie).

[83]) A. Ferran, L'Esthétique de Baudelaire (Paris: Hachette, 1933) S. 192.

[84]) J. Massin, Baudelaire entre Dieu et Satan (Paris: Julliard, 1945) S. 219 (Hervorhebung vom Verf. dieser Studie).

dem Verhältnis von Art und Morale in sich uneinheitlich und durchaus widersprüchlich sind. Konsequent ist er hier nur insofern, als er sich jede dieser so verschiedenartigen Grundüberzeugungen zu dem Zwecke dienen läßt, die Ungerechtigkeit der gegen ihn erhobenen Vorwürfe darzutun.

Eine solche Widersprüchlichkeit ist für Baudelaire nichts Besonderes. Er hatte ja ausdrücklich das Recht dazu für sich in Anspruch genommen, als er in der Einleitung zu seinem Aufsatz über die Weltausstellung von 1855 seine Abneigung gegen jede konsequente Systembildung betonte[85]). Sein ambivalenter Standpunkt gegenüber der literarischen Moral, die er bald fordert, bald entschieden ablehnt, ein derartiges polares Verhältnis, das sich nirgends und nie in einer harmonischen Einheit auflöst, hat ihre deutlichen Parallelen in der Haßliebe des Dichters vielen anderen traditionell wertbestimmten Bezirken der realen und idealen Wirklichkeit gegenüber. Disharmonisch ist ja auch seine Stellung zum christlichen Glauben, zum Eros, zur modernen Zivilisation. Zwischen Faszination und Abscheu, Anziehung und Abstoßung findet er hier und in anderer Beziehung so wenig Ruhe wie in der von uns untersuchten Problematik. Die Einheit von ethischem und ästhetischem Gehalt, die für alle ernste Literatur älterer Zeit mindestens als Forderung selbstverständlich war, beginnt sich bei ihm (und bei manchem seiner Zeitgenossen) aufzulösen: wie sich aufzulösen begann auch die ehedem unbezweifelte Zusammengehörigkeit von Autor und Publikum, Form und Gehalt, Natur und Kunst, Dichtung und Herz[86]). Baudelaires Richtungslosigkeit in der Verteidigung der Dichtung gegen den Vorwurf der Sittenwidrigkeit ist nur ein Ausschnitt aus dem großen Komplex des Fraglichwerdens all dessen, was bisher zur Natur des Poetischen zu gehören schien, aus jenem inneren Gespaltensein, jener schrillen Zerrissenheit, die die romantische und nachromantische Literatur so vielfältig kennzeichnet.

---

[85]) CE. Exposition universelle de 1855, S. 690.

[86]) Über diese 'Dissonanzen' bei B. vgl. Friedrich a. a. O. S. 29, 31, 33.

Das Spätwerk Eugene O'Neills

Von Rudolf Stamm (Bern)

Es gibt eine ganze Reihe von Gründen, die uns berechtigen, die letzten Dramen O'Neills aus dem Gesamtwerk auszusondern und als eine Gruppe eigentümlicher Prägung zu betrachten. *The Iceman Cometh*, *Long Day's Journey into Night* und *A Moon for the Misbegotten* sind thematisch und formal nahe verwandt, und *A Touch of the Poet* erweist sich als nur wenig entfernt von den dreien. Die Entstehungszeiten der drei zuerst genannten Stücke liegen denn auch nahe beieinander: zwischen den Kriegsjahren 1939 und 1943. *A Touch of the Poet* ist früher entstanden, hat aber erst 1943 seine endgültige Form erhalten. Wir wissen, daß diese vier Werke durchaus nicht die ganze späte Produktion des Dramatikers ausmachen: Während des Zweiten Weltkriegs wurde auch der dem Schreibenden noch unbekannte Einakter *Hughie* verfaßt, der 1958 seine Uraufführung in Stockholm erlebte. Außerdem ist bekannt, daß sich unter den nachgelassenen Manuskripten ein höchst umfangreiches Drama, *More Stately Mansions*, befindet, welches so außerordentliche Ansprüche an das Theater stellt, daß selbst der vielerfahrene schwedische O'Neill-Regisseur Karl Ragnar Gierow vor einer Aufführung zurückschreckt. Denken wir an weitere Überraschungen, die uns der von Mrs. O'Neill verwaltete Nachlaß noch bereiten kann, so erkennen wir die Unmöglichkeit, das für diesen Essay gewählte Thema heute schon erschöpfend und endgültig zu behandeln.

Immerhin sind Hinweise darauf vorhanden, daß wir in den vier gedruckten Dramen das Beste in Händen halten, was O'Neill in den von Krankheit mehr und mehr verdüsterten letzten fünfzehn Jahren seines Lebens – er lebte von 1888 bis 1953 – zu schaffen vergönnt war. Sie zeigen ihn als Meister einer dramatisch-theatralischen Form, welche mit dem, was er auszusagen hat, auf das genaueste übereinstimmt. Mit ihnen ist er entschieden aus dem Bereich des Experimentellen und Vorläufigen, dem er so lange verhaftet blieb, aufgetaucht. Er hat selbst die Bedeutung dieser Werke klar erkannt. Über *The Iceman Cometh* und *Long Day's Journey into Night* schrieb er an seinen Freund und Biographen Barrett H. Clark: »Ich habe in den

letzten zwei Jahren... zwei Stücke fertiggestellt, und ich bin begeistert von ihnen. Beide werden zu den wenigen ganz guten Dingen gerechnet werden, die ich überhaupt geschaffen habe, dessen bin ich gewiß.«[1]) Und : »Diese beiden Stücke erfüllen mich mit größerer Befriedigung als irgendwelche anderen zwei, die ich jemals unternommen habe.«[2]) *A Touch of the Poet* und *A Moon for the Misbegotten* aber betrachtete er als die zwei weiteren Glieder einer Gruppe von vier lose verbundenen Stücken. Im April 1952 empfand er das Bedürfnis, *A Moon for the Misbegotten*, für dessen Aufführung sich damals niemand interessierte, in Buchform bekannt zu machen. *Long Day's Journey into Night* dagegen wollte er erst 25 Jahre nach seinem Tode aufführen und publizieren lassen.

Es ist gerade durch die Einstellung zur Publikation, daß sich O'Neills späte von seiner mittleren Schaffensphase unterscheidet: Zwischen 1919 und 1934 folgten einander gewöhnlich Fertigstellung, Aufführung und Publikation eines Werkes auf dem Fuß. Der Dramatiker suchte sein Publikum, das rasch, begeistert oder auch kühl, reagierte. Damals waren *Beyond the Horizon* (1920), *The Emperor Jones* (1920), *The Hairy Ape* (1922), *All God's Chillun Got Wings* (1924), *Desire under the Elms* (1924), *The Great God Brown* (1926), *Strange Interlude* (1928), *Mourning Becomes Electra* (1931), *Days without End* (1934) und ungefähr fünfzehn andere, weniger bedeutende Werke in einem wahren Schaffensfieber entstanden. Ein gleiches Arbeitstempo hatte die Lehrjahre von 1913 bis 1919 charakterisiert; nur war es damals für den noch unbekannten Autor schwieriger gewesen, Aufführungsmöglichkeiten und Verleger zu finden, und viel häufiger als später hatte er Werke, die ihn nicht befriedigten, vernichtet. Auf die Aufführung und Publikation von *Days without End* im Jahre 1934 aber folgte ein unerwartetes und für O'Neill durchaus erstaunliches Schweigen von nicht weniger als 12 Jahren; erst 1946 trat er wieder an die Öffentlichkeit. Es ist nicht nötig, auf alle die Spekulationen einzugehen, welche dieses Schweigen hervorrief. Sie knüpften zum Teil an die Eigentümlichkeiten der zwei letzten, vor der Pause erschienenen Werke an: Deutete die Harmlosigkeit und Vergnügtheit der wohlgezimmerten Rührkomödie Ah, *Wilderness*! darauf hin, daß es der Verfasser mit dem Theater nicht mehr ernst nahm? Zeigte das christlich-katholische Ende des »modernen Mirakelspiels« *Days without End* an, daß O'Neill seinen Werke erzeugenden Konflikten entrinnen und in der Kirche seiner Väter Friede finden konnte? Oder war einfach auf eine unwahrschein-

[1]) Barrett H. Clark, Eugene O'Neill: The Man and His Plays, New York 1947, S. 145: »Regarding work, I've finished two plays outside the Cycle in the past two years, and I'm enthusiastic about them. Both will rank among the few very best things I've ever done, I know.«

[2]) Ebenda, S. 147: »(these two plays give me greater satisfaction than any other two I've ever done)«

lich lange Periode intensiven Produzierens eine solche der Erschöpfung gefolgt? Keine dieser Vermutungen traf zu. O'Neill widmete sich nach 1934 seinen dramatischen Arbeiten mit dem alten Ernst und Feuer. Sein Geist hatte keinen Stütz- und Haltepunkt im katholischen Glauben gefunden; tatsächlich bezeichnete er schon 1937 *Ah, Wilderness!* und *Days without End* fast verächtlich als ein Zwischenspiel[3]). Von Erschöpfung verspürte er nichts, wenn er von den in den dreißiger Jahren gelegentlich auftretenden und im folgenden Jahrzehnt häufiger und schwerer werdenden Krankheitsanfällen verschont blieb. Wo sind denn aber die Gründe der Schwierigkeiten zu suchen, die den Schaffensprozeß verlangsamten und die Aufführungen und Veröffentlichungen hinauszögerten? Eine endgültige Antwort auf diese Frage ist beim heutigen Stand unseres Wissens nicht möglich. Einige der Tatsachen aber, die sie wird berücksichtigen müssen, sind immerhin schon sichtbar.

Ein deutlicher Unterschied zwischen den früheren Werken und den vier Spätdramen liegt im Verschwinden jener Distanz und Kälte zwischen dem Dichter und seinen Gestalten, die uns früher oft an den Naturforscher erinnerten, der seine Versuchsobjekte in kritische Situationen versetzt, um ihr Verhalten beobachten zu können. Während O'Neill früher die Situationen und Charaktere, die er nötig hatte, oftmals erfand oder, von geringen Erlebnisansätzen ausgehend, konstruierte, begann er nun aus seiner eigenen, intimen Erfahrung heraus zu schaffen, ja er gab dem Werk den Charakter einer Konfession. In einem Gespräch mit Barrett H. Clark, das in den frühen dreißiger Jahren stattfand, sagte der Dramatiker: »Alle die wirklich dramatischen Episoden meines Lebens habe ich bis jetzt von meinen Stücken ferngehalten und ebenso fast alles, was ich anderen Leuten zustoßen sah. Ich habe kaum damit begonnen, all dieses Material zu verarbeiten, sondern spare viel davon für einen besonderen Zweck auf, für einen Dramenzyklus, den ich einmal zu schreiben hoffe. Er wird neun einzelne Stücke umfassen, die an neun aufeinanderfolgenden Abenden gespielt werden sollen; zusammen werden sie eine Art dramatischer Autobiographie bilden, etwas in der Art von *Krieg und Frieden* oder *Jean-Christophe*.«[4]) Zu diesem Plan eines Dramenzyklus werden wir unten zurückkehren. Zunächst erinnern wir uns aber daran, daß zwischen den Spätdramen und O'Neills Leben offensichtliche Übereinstimmungen bestehen. *The Iceman Cometh* und *Long Day's Jour-*

[3]) Ebenda, S. 143 f.

[4]) Ebenda, S. 162: »All the most dramatic episodes of my life I have so far kept out of my plays, and most of the things I have seen happen to other people. I've hardly begun to work up all this material, but I'm saving up a lot of it for one thing in particular, a cycle of plays, to be acted on nine successive nights; together they will form a sort of dramatic autobiography, something in the style of *War and Peace* or *Jean-Christophe*.«

ney into Night spielen beide im Jahre 1912, einem kritischen Jahr in diesem Leben. Im erstgenannten Werk geht er von seiner New Yorker Existenz in jener Zeit aus, von der er einmal erzählte: »In New York lebte ich im ›Jimmy the Priest‹, einer am Hafenquai gelegenen Pinte mit einem Hinterzimmer, wo man mit dem Kopf auf dem Tisch schlafen konnte, wenn man ein großes Bier kaufte.«[5]) In dieser elenden Unterkunft erkennen wir unschwer den Ursprung von Harry Hopes Spelunke, wo *The Iceman Cometh* sich abspielt. Noch näher zu seinem eigenen schmerzlichen Erleben, noch näher zur unmittelbaren Konfession gerät O'Neill in *Long Day's Journey into Night*. Hier sind seine Eltern, sein Bruder und sein eigenes früheres Selbst die Vorbilder, deren zwie- und mehrspältige Beziehungen er mit unerbittlichem Wahrheitsfanatismus zur Darstellung bringt. In diesen Werken und, auf andere Weise, auch in *A Moon for the Misbegotten* und *A Touch of the Poet* gibt er etwas preis, was er als der äußerst sensible, scheue und verletzliche Mensch, der er war, und der auf den bekanntgewordenen Photographien uns entgegen oder – noch häufiger – von uns wegblickt, vor den Augen der Menschen schützen und in sich begraben wollte. Wie schwer ihm diese Preisgabe fiel, zeigt eine Bemerkung, die er Clark gegenüber machte, als ihm dieser im Jahre 1926 einen ersten Entwurf einer O'Neill-Biographie zur Begutachtung vorlegte: »Schließlich ist das Resultat dieses ersten (d. h. des biographischen) Teils Legende. Es stimmt nicht wirklich. Es ist nicht mein Ich. Und die Wahrheit würde eine um Vieles interessantere – und unglaublichere! – Legende ausmachen. Das stimmt mich melancholisch. Aber ich sehe da keinen Ausweg, es sei denn, daß ich mich eines Tages selbst daranmache, dem Teufel zum Trotz die Wahrheit zu sagen, wenn ich jemals das nötige Interesse und – gleichzeitig – die nötige Unverfrorenheit dafür aufbringen kann!«[6]) Und noch 1933 erklärte seine Gattin: »Er wird niemals die Wahrheit über sich sagen, denn er müßte dabei die Wahrheit über andere, die ihm nahestanden, preisgeben.«[7])

Tatsächlich hatte er schon früher aus der eigenen Erfahrung geschöpft: *The Straw* greift ebenso offensichtlich auf seine Erlebnisse als Patient im Sanatorium zurück, wie *Ah, Wilderness!* auf Erinnerungen an die Wirnisse

---

[5]) Ebenda, S. 16: »In New York I lived at 'Jimmy the Priest's', a waterfront dive, with a back room where you could sleep with your head on the table if you bought a schooner of beer.«

[6]) Ebenda, S. 7: »When all is said and done – ... – the result of this first part is legend. It isn't really true. It isn't I. And the truth would make such a much more interesting – and incredible! – legend. That is what makes me melancholy. But I see no hope for this except some day to shame the devil myself, if I ever can muster the requisite interest – and nerve – simultaneously!«

[7]) Ebenda, S. 8: »He will never tell the truth about himself, because in so doing he would have to tell the truth about others close to him ... and that would involve others!«

seiner Pubertätszeit. Im ersten dieser Stücke gewinnen wir aber den Eindruck, Intellekt und Theaterverstand hätten aus einem kleinen Erlebnisanlaß extreme Situationen konstruiert; und wie harmlos und normal ist alles, was zwischen den guten Millers in *Ah, Wilderness!* geschieht, wenn wir es mit den Enthüllungen des Bekenntnisdramas *Long Day's Journey into Night* vergleichen! Wir ahnen, daß dieses Werk – und auch seine Gefährten aus der gleichen Schaffensperiode – dem Dichter einen ganz anderen Preis kosteten als das meiste, was vorangegangen war, und können verstehen, daß er es über seinen Tod hinaus zurückhalten wollte, obwohl er es als Meisterwerk einschätzte, und daß er auch bei der Publikation der übrigen Glieder dieser Dramengruppe geteilten Sinnes war.

Um den neuen Schaffensrhythmus in O'Neills Spätzeit besser zu verstehen, lohnt es sich, nochmals zu der Aussage zurückzukehren, in welcher der Plan eines neun Dramen umfassenden, autobiographischen Zyklus erwähnt wird. Es kann kein Zweifel bestehen, daß die Idee eines derartigen Zyklus die letzten zwanzig Jahre des Dramatikers beherrschte. Leider war diese Herrschaft oft unglücklich und tyrannisch, eher arbeitshemmend als -fördernd. Der Plan wurde immer wieder abgeändert und scheint nie eine endgültige Gestalt angenommen zu haben.

Am 3. März 1936 schrieb O'Neill an Clark: »Ich rackere mich mit meinem verdammten Zyklus ab, was ich jetzt schon über ein Jahr getan habe – den größten Teil dieser Zeit für Szenarien und Vorbereitungsarbeit...«[8]) Im September 1937, nach einer Krankheitsperiode: »Ich habe wieder halbwegs zu mir zurückgefunden. Wieder angefangen, mit meinem Dramenzyklus zu flirten – mit vielen neuen Ideen und Gesichtspunkten... Der Zyklus wendet sich zurück zu meiner alten Manier der ironischen Tragödie, mit neuer psychologischer Tiefe und Einsicht, hoffe ich.«[9])

Am 27. März 1941 erwähnt O'Neill, daß er zwei Werke außerhalb des Zyklus vollendet habe und spendet ihnen (es sind *The Iceman Cometh* und *Long Day's Journey into Night*) das schon zitierte Lob. Am Zyklus selbst arbeitet er nur noch gelegentlich, beteuert aber, daß er in seinem Geiste lebendiger sei denn je und die Wandlungen durchmache, welche die Kriegserfahrung erfordere. Mit dem Kriegsausbruch begann also der merkwürdige Zustand, in welchem der Dramatiker den Zyklus als seine Hauptaufgabe betrachtete, dabei aber ein großes Werk nach dem andern außerhalb des Zyklus schrieb oder aber aus dessen Gefüge herauslöste. Im März 1946

---

[8]) Ebenda, S. 143: »I'm slaving on my damned Cycle, as I have been over a year now – the greater part of that time on scenarios and preliminary work.«

[9]) Ebenda, S. 143f.: »I begin to feel something like myself. Have begun to flirt with my Cycle of plays again – with many fresh ideas and angles, ... The Cycle goes back to my old vein of ironic tragedy – with, I hope, added psychological depth and insight.«

hören wir: »Was den 'großen' Zyklus angeht, nun, so habe ich viele Änderungen an meinem Plan vorgenommen. Ich habe zwei von den Stücken vernichtet. Ich möchte siebzig Jahre alt werden, um noch einiges zum Zyklus, so wie er geplant ist, hinzuzufügen.«[10]) Im gleichen Gespräch, und auch in dem Interview, das er im September 1946 vor der Uraufführung von *The Iceman Cometh* der Presse gewährte, taucht aber auch der Gedanke auf, daß vorläufig etwas anderes an die Stelle des Zyklus getreten sei: eine Gruppe von lose verbundenen, an sich aber selbständigen Dramen. Aus diesem »vorläufig« ist durch die um sich greifende Krankheit und den Tod des Dramatikers ein »endgültig« geworden, denn aus dem Nachlaß dürfen wir nur Fragmente des Zyklus erwarten. Wie stark die Faszination der Zyklus-Idee für O'Neill aber war, geht aus einer Bemerkung in dem Rechenschaftsbericht hervor, den er im September 1943 über seine Tätigkeit in den früheren Kriegsjahren ablegte: Er spricht da, außer von unseren vier Stücken, von einem unbekannt gebliebenen 'non-cycle' Stück, *The Last Conquest*, und vom jüngst uraufgeführten Einakter *Hughie*, zu dem er bemerkt: »einer aus einer Serie von acht, die ich unter dem Gesamttitel *By Way of Obit* verfassen möchte.«[11]) Es hat den Anschein, daß er damit nicht auf seinen »großen« Zyklus, sondern auf einen zweiten zyklischen Plan anspielte.

Es ist klar, daß dieses Planen und Arbeiten in den Dimensionen des Zyklus die verschiedenartigsten Komplikationen mit sich brachte. Wie konnte die Idee des Zyklus eine solche Macht über ihn gewinnen? Sie war ihm nie ganz fremd gewesen. Die vier frühen Meer-Einakter, die auf der Glencairn spielen, bilden zusammen eine lockere Folge. *Beyond the Horizon*, *The Great God Brown* und »*Marco Millions*«, Werke, die eine Reihe von Phasen im Leben der Hauptgestalten zur Darstellung bringen, sind zyklenartig gebaut, und auch die Riesenwerke *Strange Interlude* und *Mourning Becomes Electra* können als zyklische Folgen von Akten oder Teilen angesehen werden. Wir deuten diese Neigung zum Zyklus als Sehnsucht des ersten bedeutenden Dramatikers der Vereinigten Staaten nach derjenigen literarischen Form, die bisher für sein Land charakteristisch gewesen war, nach dem Roman. Im Roman haben die Amerikaner zuerst ihre eigene Sprache gefunden; in ihm ließ sich das überwältigende Erlebnis des 19. Jahrhunderts, die Gewinnung der weiten Räume im Westen, das Aufeinander-Einwirken von neuen Menschen und neuer Umwelt am ehesten gestalten; er war aber auch die angemessene Ausdrucksform für das vorwiegend deterministische Lebensgefühl der schöpferischen Geister in O'Neills eigener Generation. Für die Dramatiker

[10]) Ebenda, S. 151: »About the 'big' Cycle, well, I've made lots of changes in the scheme. I've destroyed two of the plays. I want to live to the age of seventy; to add some more things to the Cycle as outlined.«

[11]) Ebenda, S. 147: »one of a series of eight I want to do under the general title, *By Way of Obit.*«

unter ihnen ist das Bestreben kennzeichnend, in der dramatischen Form Raum für epische Anliegen zu schaffen.

Hier sei auch vermerkt, daß Clark recht häufig Aussagen aus O'Neills späteren Jahren erwähnt, die auf eine Trübung seines Verhältnisses zum lebendigen Theater hindeuten. Als Beispiel sei zitiert: »Auf das Stück, so wie es geschrieben ist, kommt es an, und nicht auf die Art, wie die Schauspieler es durch ihre fast-immer-fremden Persönlichkeiten verstümmeln (sogar wenn ihr Spiel an sich gute Arbeit ist.«[12]) Dieser Theaterpessimismus, der ihn immer weniger Wert auf die Verwirklichung seiner Stücke auf der Bühne legen ließ und schließlich dazu verführte, in *More Stately Mansions* etwas offenbar gänzlich Unaufführbares zu schreiben, hatte ihm zur Zeit seiner Arbeit als Anfänger mit den Provincetown Players noch fern gelegen. Auch er hat wohl etwas mit jenem widersprüchlichen Hang zur epischen Form zu tun, der in O'Neills Besessenheit von der Zyklusidee zum Ausdruck kommt. Er entspringt aber auch einer Ambivalenz, die sein Verhältnis zum Theater von jeher komplizierte.

Wir gelangen damit zu einem wichtigen Aspekt des Rebellentums, das als Grundkraft im ganzen Werk O'Neills wirkte. Aus gelegentlichen Bemerkungen und aus den Erinnerungsbildern in *Long Day's Journey into Night* wissen wir, wie heftig sich der heranwachsende Eugene gegen seinen Vater und die Welt, welche er repräsentierte, auflehnte. Das war die Welt des traditionellen amerikanischen Unterhaltungstheaters, die einen hochbegabten Schauspieler wie James O'Neill, Senior, mit reichem Geldgewinn dafür belohnte, daß er Jahr für Jahr, von Stadt zu Stadt reisend, die gleiche Rolle in einer populären Dramatisierung von *Le Comte de Monte-Cristo* spielte und dabei sein Künstlertum verkümmern ließ. Es war die Welt des Geschäftstheaters, mit dem alle amerikanischen Dramatiker, die vor O'Neill ein größeres Publikum erreichten, ebenfalls unter Preisgabe ihrer künstlerischen Integrität, hatten paktieren müssen. Eugene O'Neills Verachtung dieses ganzen mittelmäßigen und vulgären Theaterbetriebes wurde dadurch verschärft, daß seine aus anderem Milieu stammende Mutter schwer unter ihrem Los als Gattin eines reisenden Erfolgsschauspielers gelitten hatte, so schwer, daß sie nicht zuletzt deswegen in die Lebenskatastrophe geriet, die wir in *Long Day's Journey into Night* mitansehen. Die Auflehnung des jungen O'Neill gegen das Theater seines Vaters, in dem er von Anfang an ein leichtes Fortkommen hätte finden können, war so heftig, daß er ihm so früh wie möglich entfloh, um aus freier Wahl jenes wilde und ziellose Abenteurerleben zu führen, in dem er ganz einfach zu versinken drohte. Tiefpunkt und Wendung seiner Laufbahn kamen in den Jahren 1912 und 1913, als er sich, von der Tuberkulose be-

[12]) Ebenda, S. 144: »The play, as written, is the thing, and not the way actors garble it with their almost-always-alien personalities (even when the acring is fine work in itself).«

droht, zu einem Sanatoriumsaufenthalt bequemen mußte. In den folgenden Monaten der Besinnung zeigte es sich, das Eugene als Sohn des Schauspielers James O'Neill eben doch dem Theater gehörte. Er gab seine Flucht davor auf, beschloß aber, ein anderes, ein neues Theater zu schaffen, nicht eine Stätte des Scheins, der billigen Illusionen, sondern eine solche der Wahrheit, der Zerstörung aller Illusionen. Er faßte diesen Entschluß zu einem Zeitpunkt, als viele der besten unter den jungen Amerikanern – Künstler, Schauspieler, Intellektuelle – vom gleichen Willen zu einem neuen Theater und überhaupt zu einer neuen Wahrheit erfüllt waren. Deshalb fand er verhältnismäßig rasch Darsteller, eine Bühne und ein Publikum.

Es ist Zeit, uns daran zu erinnern, daß sich O'Neills Rebellentum keineswegs auf die Verpönung des überlieferten Theaterbetriebs beschränkte. Er empörte sich gegen alle die optimistischen Phrasen, mit denen seine Landsleute ihr labiles Selbstgefühl zu stützen pflegten, gegen die Wertvorstellungen, die sich im Jahrhundert der materiellen Expansion gebildet hatten und die der pragmatischen und instrumentalistischen Denkungsart des modernen Amerika zugrunde liegen. Als Künstler und Gottsucher – beides ist er von Anfang an gewesen – verlangte es ihn nach anderen Werten, die seinen geheimen Intuitionen hätten entsprechen können. In eine recht eigentlich heillose Lage wurde er aber dadurch versetzt, daß sich sein Rebellentum nicht weniger heftig als gegen den Materialismus und Pragmatismus auch gegen die religiöse Überlieferung richtete. Er löste sich vom Katholizismus seiner irischen Familie und bemühte sich im Namen der intellektuellen Ehrlichkeit und Sauberkeit um ein naturwissenschaftliches Verständnis von Mensch und Welt. Indem er den Menschen als tausendfach determiniertes Wesen seines Milieus, als Sklaven seiner komplizierten und zugleich monotonen psychischen Mechanismen verstand, geriet er selbst in die Nähe der verhaßten, weitverbreiteten Geisteshaltung. Sie stellte den Künstler in ihm vor die allerschwierigsten Aufgaben, den Gottsucher aber verurteilte sie dazu, in einem vagen Mystizismus, wie er durch viele seiner Werke schimmert, oder einem schreienden Vitalismus, wie er *Lazarus Laughed* durchgellt, keine rechte Befriedigung zu finden. Mit außerordentlicher Energie und mit einer genialen Begabung für das theatergemäße Gestalten machte sich O'Neill an die Arbeit, unter solch prekären Voraussetzungen Dramen zu schaffen. In seiner mittleren Schaffenszeit gab es kaum einen Gegenstand, für den er nicht eine dramatische Form finden konnte, wenn er von ihm gefesselt worden war. Die Vielfalt der Stile, die vom symbolistisch pointierten Realismus Ibsens bis zu den Projektionen des Psychischen nach der Weise der europäischen Expressionisten reichten, die neuartige Verwendung der Maske, des Beiseitesprechens, die Darstellung einer gespaltenen Persönlichkeit durch zwei Schauspieler, die Erneuerung einer griechischen Tragödie im amerikanischen Geschichtsstoff und im Geiste der modernen Psychologie: sie alle machten

diese Periode zur Zeit der außerordentlichen Experimente, der immer wieder gewagten tours de force.

Beim Übergang von der mittleren zur letzten Schaffensperiode geschah dem Dramatiker etwas, das dem geistvollen und brillanten Experimentieren ein Ende setzte, das ihn befähigte, seine eigene, gültige Form des Dramas zu schaffen. Es ist eine bis an die Grenze des Erträglichen gehende Vertiefung der Fähigkeit zum Leiden und Mitleiden, ein bis ans Herz greifendes Erschauern in der Eiseskälte der von Gott getrennten Welt. O'Neill erkennt nicht mehr nur die Lage dieser Welt; er erfährt, daß es seine eigene Lage ist; er fühlt sie bis in die Fingerspitzen. Er erfährt etwas von dem inneren Tod bei lebendigem Leibe und von der Sucht nach dem äußeren Tod, die er mit sich bringt. Er erfährt das alles so, wie es vielleicht nur ein von der katholischen Kirche Abgefallener erfahren kann. Aber er findet die Kraft, seine Verzweiflung in ein Werk, *The Iceman Cometh*, zu verwandeln. Während er an diesem *Inferno* schreibt, beginnt in Europa der Höllentanz des Zweiten Weltkriegs und stampft ihm Bestätigung zu. Er sucht und findet den Stoff zu diesem Drama am Tiefpunkt seines Lebens. Er füllt Harry Hopes Kneipe mit Gestalten aus der Zeit seiner eigenen Verkommenheit, die – erinnern wir uns daran – eine gewollte Verkommenheit gewesen war, welche der Sohn des wohlhabenden James O'Neill leicht hätte vermeiden können. Es sind alles Gescheiterte, vom Leben Geschlagene, die da herumsitzen, während wir ihre Schicksale erfahren. Gleich Wachsfiguren bewegen sie sich wenig, und doch sind sie fast alle auf der Flucht: auf der Flucht vor der Klarheit über ihre Lage, vor der Wahrheit, der Selbsterkenntnis, vor der Konfession. Sie suchen Zuflucht in ihren »pipe-dreams«, in Illusionen über ihre Leistungen in der Vergangenheit und ihre Möglichkeiten in der Zukunft, und vor allem im Alkohol.

Nicht nur in Harry Hopes Kneipe ist die Luft whiskeygeschwängert. Auch in den anderen Spätwerken greifen mindestens einige Hauptgestalten unablässig zum Glas, um sich zu schützen gegen das Leben, das sie als eine lauernde feindliche Macht empfinden. Die drei männlichen Mitglieder der Familie Tyrone in *Long Day's Journey into Night* ertränken im Whiskey ihren Schmerz über den Rückfall Mary Tyrones in den Morphiumgebrauch, und wenn wir James Tyrone, Jr. in *A Moon for the Misbegotten*, dem seltsamsten aller Liebesdramen, wiederbegegnen, sucht er ausgiebig den gleichen Schutz gegen das Leben und den Schmerz über sich selbst. Außer den Illusionen, den Vergangenheits- und Zukunftsträumen, außer dem Alkohol und dem Morphium kennen die Geschöpfe O'Neills noch andere Mittel, um dem Kontakt mit der Wahrheit die unerträgliche, die tötende Wirkung zu nehmen. Sie wappnen sich mit einer undurchdringlichen Rüstung von Zynismus und Roheit. Unter den Kunden Harry Hopes tut das vor allem der klarsichtige und den Illusionen abgeneigte Larry Slade; in *Long Day's Journey into Night*

tun es die Söhne, und in *A Moon for the Misbegotten* erklärt Josie das üble Benehmen von James, Jr., mit den Worten: »Er tut nur, als wäre er hart und schamlos, um sich am Leben zu rächen, wenn es ihn quält – und wer macht das anders?«[13]) Diese Stelle kann uns überhaupt helfen, das Übermaß an wüsten Reden und brutalem Benehmen in O'Neills Werken zu verstehen.

Wie aber, wenn die Masken zerbrechen, wenn die Illusionen zerstieben, wenn die Betäubungsmittel versagen, wenn es zur Selbstbegegnung kommt? Dann ruft der innere Tod dem äußeren. Das erfährt Hickeys, der »hardware salesman« in *The Iceman Cometh*. Er tötet seine Frau Evelyn, das liebste, was er hat, in einem wirren Ausbruch der Verzweiflung über sich selbst. Unter den Impulsen, die ihn treiben, ist der Wille, Evelyn ein für alle Male zu retten vor seiner eigenen Gemeinheit. Etwas vom Unerhörtesten, das O'Neill geschaffen hat, ist der Zustand Hickeys nach seinem Mord. Jetzt hat er von einem feineren Wein getrunken als alle die Säufer, die ihn bei Harry Hope erwarten, dem Wein des Nichts, kredenzt vom Tod. Die erste Wirkung des Trunks erinnert an die erste Wirkung des Apfelbisses auf Miltons Adam und Eva. Hickeys Erleichterung und Erheiterung, hinter denen sogar die Saufkumpane bei Harry Hope bald das Entsetzliche spüren, sind mit einem verrückten Missionseifer verbunden, der darauf ausgeht, alle die anderen Illusionisten und Selbstbetrüger ebenfalls vor das Antlitz der Wahrheit zu zerren. Das klägliche Mißlingen dieses Unternehmens zeigt Hickey, daß etwas an seiner Rechnung nicht stimmt, aber diese Erkenntnis ist schon nicht mehr wichtig für ihn, denn etwas anderes ist mit dem Schwinden seiner unheimlichen Berauschung übermächtig in ihm geworden: der Trieb zur Konfession und der Trieb, den inneren Tod durch den äußeren um seine Qual zu bringen. In breitem Redestrom hält er im letzten Akt seine Lebensbeichte. Dann wird er von der Polizei abgeholt und seinem Tode entgegengeführt.

Begegnungen mit der Wahrheit und Lebensbeichten sind auch Kernstücke in den anderen Spätwerken O'Neills. Während sich die Mutter in *Long Day's Journey into Night* immer weiter in ihr rauschgifterzeugtes Traumjugendland entfernt, haben James Tyrone, der Vater, und die beiden Söhne in ihren Whiskey-Räuschen Augenblicke, in denen sie auszusprechen wagen, was sie nüchtern nie über die Lippen brächten. Dann beichten auch sie einander, und – im Gegensatz zu Hickeys Beichte – haben ihre Geständnisse gewisse positive Wirkungen über die Befriedigung des Geständnistriebs hinaus. Sie üben eine mildernde Wirkung auf die Haßgefühle, welche die männlichen Tyrones bei aller Verbundenheit voneinander trennen. Während es in *The Iceman Cometh* keine Hoffnung gibt, ist in *Long Day's Journey into Night* immerhin ein kleines Maß von Läuterung möglich. Und *A Moon for the*

[13]) *A Moon for the Misbegotten*, London 1953, S. 38: »He only acts like he's hard and shameless to get back at life when it's tormenting him – and who doesn't?«

Misbegotten? Da begegnen einander in Josie Hogan und James Tyrone, Jr., die beide die Maske des Zynimus und der Brutalität tragen, zwei Einsame: der Mann, ein Verkommener, der getan hat, was er sich nie verzeihen kann, und der dabei seine Fähigkeit zur Liebe verloren hat, die Frau, eine bärenstarke Riesin, die trotz der Roheit ihrer Umgebung rein und liebesfähig geblieben ist. Sie kann die Lebensbeichte ihres in der Schuld erstorbenen Liebhabers entgegennehmen und ihm das Ungeheuerliche verzeihen, aber sie vermag ihn nicht wieder zum Leben und zur Liebe zu erwecken. Was sie ihm schenken kann, das sind ein paar Stunden traumlosen Schlafes, während sie ihn als Schützerin gegen die Furien am Ende der Mondnacht, die ihre Liebesnacht hätte sein sollen, verzichtend und mütterlich an ihrem Busen ruhen läßt. Durch ihre Liebe und ihr Verzeihen mildert Josie für James die Schrekken der Begegnung mit sich selbst. Wenn er auch nicht geheilt werden kann und Josie verlassen muß, so wird die Erinnerung an sie fortan ein Mond für den Fehlgezeugten bleiben.

Nach allem, was wir eben ausgeführt haben, wird eine unerwartete Verwandtschaft O'Neills mit T. S. Eliot sichtbar, dem anderen, gleichaltrigen Dramatiker der Lebensbeichte. O'Neills Gebrauch der Beichte ist nicht, wie derjenige Eliots, auf einen religiösen Glauben gegründet, sondern eher auf die Sehnsucht nach ihm. Diese entspringt der beiden Dramatikern gemeinsamen Erkenntnis, daß die Menschenwelt ohne ihn ein wüstes, von den lebenspendenden Wassern verlassenes Land ist, in welchem von Illusionen genarrte Gespenster umgehen. So wenig wie in Eliots *Waste Land* fehlt es in O'Neills wüstem Land gänzlich an Regenzeichen. Seine Höllenwelt der Illusionen und des Trunks ist vor allem eine Männerwelt. Über den wichtigsten Frauengestalten in den Spätdramen liegt aber etwas wie ein Abglanz des Marienglaubens, ein Abglanz auch der glücklichen letzten Ehe O'Neills, der er in der Widmung zu *Long Day's Journey into Night* mit leidenschaftlich-innigen Worten an seine Frau ihr Denkmal setzt. Sie schließt: »These twelve years, Beloved One, have been a Journey into Light – into love. You know my gratitude. And my love!« In Harry Hopes Pinte treiben sich zwar auch ein paar Prostituierte herum als ebenbürtige Partner der Saufkumpane. Viel wichtiger als sie ist aber eine andere Frau, die wir gar nie zu sehen bekommen, die aber doch mit zur Aussage des ganzen Werkes gehört. Evelyn, Hickeys Frau, war fähig der unwandelbaren, von keiner Enttäuschung oder Erniedrigung zu zerstörenden, der verzeihenden Liebe zu einem Unwürdigen – das erfahren wir aus seiner Lebensbeichte. Als ein isoliertes Phänomen, ein erratischer Block, steht diese Liebe im Gespensterreich des *Iceman*. Evelyn kann Hickey nicht ändern, aber sie zwingt ihn immer wieder zur Qual der Selbstbegegnung. Auch deshalb, um dieser Qual zu entgehen, tötet Hickey sie nachts im Schlaf. War ihre Treue ein sinnloses Opfer? Darüber sagt O'Neill nichts aus. Er zeigt nur, wie Hickey nach dem Mord über den

Zustand des nihilistischen Rausches zur endgültigen Selbstbegegnung und Selbstverurteilung und zur Annahme der gesetzlichen Todesstrafe geführt wird.

Auch Mary Tyrone, die Muttergestalt in *Long Day's Journey into Night*, wird durch ihre Ehe schweren Belastungen ausgesetzt, weniger schweren jedoch als Hickeys Frau. Durch eine Verkettung unglücklicher Umstände, die O'Neill mit schonender Hand in sein Familienbild einzeichnet, verliert sie ihre Widerstandskraft. Durch die Flucht in die Morphiumträume entzieht sie den Ihren ihre tätige Liebe und öffnet damit den Mächten des Hasses und des Verfalls den Weg in die Familie. Wenn diese ihr Zerstörungswerk nicht ganz vollenden können, so ist das eine Wirkung von Marys früherer, noch ungebrochener Liebe und auch der Liebesstrahlung, die in den guten Stunden noch immer von ihr ausgeht.

Der ergreifenden Liebestat Josie Hogans haben wir schon gedacht. Das Schicksal dieser Frau wird an einer wichtigen Stelle des Spiels in einem seltsam christlich-unchristlichen Symbol zum Ausdruck gebracht. Als Vater Hogan im letzten Akt seine Tochter halberstarrt nach der kalten Mondnacht im Freien antrifft und sieht, wie sie den Schlaf ihres verlorenen Geliebten behütet, ist er enttäuscht, denn nach einem nicht gerade anständigen, aber ebenso schlauen wie wohlgemeinten Plan hat er gehofft, mit anderen Zeugen zusammen das Paar im Bett zu überraschen, um es dann trotz allen unheimlichen inneren Komplikationen zur Heirat und zum Glück zu zwingen. Betroffen ruft er aus:»Hätte ich die Zeugen auch mitgebracht, es gibt ja gar nichts zu bezeugen, was...« Josie antwortet: »Nein. Da hast du recht. Nichts. Gar nichts. (Sie lächelt seltsam). Außer einem großen Wunder, das sie nie glauben würden, und du auch nicht.« Der Vater: »Was denn für ein Wunder?« Josie: »Eine Jungfrau, die in der Nacht ein totes Kind gebiert, und das Morgengrauen findet sie noch immer als Jungfrau.«[14])

Zu den geduldigen Frauen, deren Liebe ein Licht ist in O'Neills nächtigen Stücken, wenn sie auch keine erneuernde und wandelnde Wirkung tun kann, zählt auch Nora Melody in *A Touch of the Poet*. Sie erträgt klaglos ihren egoistischen Illusionisten von Gatten, der seine Traumexistenz auf ihrem Rücken aufbaut, bleibt ihm aber auch unwandelbar zugetan, als sein Rollendasein beim Zusammenprall mit der Wirklichkeit zerbirst, dankbar, daß ihm die stellvertretende Tötung seiner verhätschelten Vollblutstute den Selbstmord erspart hat. Eine nicht minder positive Figur als Nora ist ihre Tochter, Sara Melody, die ihrem Vater in der Zeit seiner Verblendung mutig entgegen-

---

[14]) Ebenda, S. 140f.: Hogan *(finally has to blurt out)*. Sure, if I'd brought the witnesses, there's nothing for them to witness that – Josie. No. You're right, there. There's nothing. Nothing at all. *(She smiles strangely.)* Except a great miracle they'd never believe, or you either. Hogan. What miracle? Josie. A virgin who bears a dead child in the night, and the dawn finds her still a virgin.

tritt und die sich die Erfüllung ihrer eigenen jungen Liebe entschlossen erkämpft. Zu den feinsten Dingen an diesem Werk zählt Saras Reaktion auf die gewaltsame Heilung ihres Vaters von seiner ihr früher so verhaßten Wahnexistenz. Als sie den vorher gewählt sprechenden, byronischen Helden in einen gewöhnlichen Kneipenwirt verwandelt sieht, der sich im breitesten irischen Dialekt ergeht, da möchte sie fast sein früheres aufgeblasenes Selbst wieder zurück haben. Bei all seiner Verrücktheit war doch der Trieb, über das Alltägliche, das Gemeine hinauszugelangen, in ihm gewesen: ein kleiner, in seiner Sparsamkeit charakteristischer Hinweis darauf, daß in den Seelenkräften, welche die narkotischen Illusionen erzeugen, eben doch auch positive Möglichkeiten schlummern.

Andere Hinweise auf solche Möglichkeiten tauchen in *Long Day's Journey into Night* auf, wenn Mary Tyrone vom katholischen Glauben ihrer Jugend spricht, wenn ihr Gatte seinen Verrat an der Kunst beklagt und, ganz besonders, wenn Edmund Tyrone sich zu seiner Berufung als Dichter bekennt. Er tut das auf eine besonders aufschlußreiche Weise kurz vor dem Ende des Dramas, unter dem Einfluß reichlichen Whiskygenusses, natürlich. Da nimmt er als Unterpfand der dichterischen Berufung intuitive mystische Erfahrungen für sich in Anspruch. So wie T. S. Eliot weiß von

> the moment in the rose garden,
> The moment in the arbour where the rain beat,
> The moment in the draughty church at smokefall...,

so haften in der Erinnerung von Edmund Tyrone, mit dem O'Neill sein jüngeres Selbst aufruft, einige unvergleichlich hohe Augenblicke. Sie haben alle mit seinem Leben auf dem Meer zu tun.

»Hier ist einer davon. Als ich Takler auf der Squarehead war; unterwegs nach Buenos Aires. Vollmond im Passat. Der alte Zweimaster fuhr mit vierzehn Knoten. Ich lag auf dem Bugspriet und blickte nach hinten; unter mir schäumte das Wasser zu Gischt auf; über mir ragten die Masten hoch empor, und alle Segel waren weiß im Mondlicht. Ich wurde trunken von der Schönheit und dem singenden Rhythmus darin, und einen Augenblick lang verlor ich mich – verlor wirklich mein Leben. Ich war befreit! Ich ging auf im Meer, wurde weiße Segel und sprühender Schaum, wurde Schönheit und Rhythmus, wurde Mondlicht und das Schiff und der hohe blaß-gestirnte Himmel!«[15]) Den folgenden Satz wage ich nicht zu übersetzen, da sich sein

[15]) *Long Day's Journey into Night*, London 1956, S. 134: »Here's one. When I was on the Squarehead square rigger, bound for Buenos Aires. Full moon in the Trades. The old hooker driving fourteen knots. I lay on the bowsprit, facing astern, with the water foaming into spume under me, the masts with every sail white in the moonlight, towering high above me. I became drunk with the beauty and singing rhythm of it, and for a moment I lost myself – actually lost my life. I was set free! I dissolved in the sea, became white sails and flying spray, became beauty and rhythm, became moonlight and the ship and the high dim-starred sky!«

subtiles Spiel mit den Bedeutungen von »without« und »within« nicht befriedigend nachbilden läßt: »I belonged, without past or future, within peace and unity and a wild joy, within something greater than my own life, or the life of Man, to Life itself! To God, if you want to put it that way.«[16]) Nachdem er von anderen ähnlichen Erlebnissen gesprochen hat, sucht er, schwer mit der Sprache ringend, nochmals ihre Eigentümlichkeit zum Ausdruck zu bringen, wobei die Grammatik unter dem Einfluß des Whiskeys und der Erregung in die Brüche geht: »Wie eines Heiligen Vision der Glückseligkeit. Wie der Schleier der Dinge, wenn sie scheinbar von einer unsichtbaren Hand zurückgezogen werden. Für einen Augenblick siehst du – und, indem du das Geheimnis siehst, bist du das Geheimnis. Einen Augenblick lang gibt es einen Sinn. Dann läßt die Hand den Schleier fallen, und du bist allein, wieder im Nebel verloren, und du stolperst weiter ohne Ziel und ohne guten Grund!« Nach einem bitteren Grinsen fährt er fort: »Es war ein großer Fehler, daß ich als Mensch geboren wurde; ich wäre als Möwe oder Fisch viel erfolgreicher gewesen. So wie ich bin, werde ich stets ein Fremdling sein, der sich nirgends daheim fühlt, der nicht wirklich mittun will und auch nicht wirklich vermißt wird, der nie dazu gehören kann, der immer ein wenig in den Tod verliebt sein muß!«[17])

Wenn wir uns daran erinnern, daß die Sehnsucht nach einem »home«, nach einem »belonging«, die nicht von dieser Erde sind, als ein Leitmotiv durch die Werke O'Neills, die frühen und die späten, klingt, dann erkennen wir diese Sätze als eine der Schlüsselstellen zum Verständnis des Dramatikers. Weil er in unserer irdischen Welt lebt wie ein Verbannter, der sich nach einer Heimat sehnt, an die er sich nur noch in ganz seltenen Augenblicken schwach erinnern kann, darum ist soviel Verzweiflung und Todessüchtigkeit in seinen besten Werken, darum sind die Lichter in ihnen so flackernd und wärmelos.

Vater Tyrone, nicht weniger betrunken als Edmund, ruft nach dessen Geständnissen beeindruckt aus: »Ja, du hast allerdings das Zeug zu einem Dichter in dir!« und braucht dabei den Ausdruck »the makings of a poet«. Edmund wiederholt diese Worte in bitterer Selbstverspottung: »The *makings* of a poet. No, I'm afraid I'm like the guy who is always panhandling

[16]) Ebenda.

[17]) Ebenda, S. 135: »Like a saint's vision of beatitude. Like the veil of things as they seem drawn back by an unseen hand. For a second you see – and seeing the secret, are the secret. For a second there is meaning! Then the hand lets the veil fall and you are alone, lost in the fog again, and you stumble on toward nowhere, for no good reason! *(He grins wryly.)* It was a great mistake, my being born a man, I would have been much more successful as a sea-gull or a fish. As it is, I will always be a stranger who never feels at home, who does not really want and is not really wanted, who can never belong, who must always be a little in love with death!«

for a smoke. He hasn't even got the makings. He's got only the habit. I couldn't touch what I tried to tell you just now. I just stammered. That's the best I'll ever do. I mean, if I live. Well, it will be faithful realism, at least. Stammering is the native eloquence of us fog people.«[18]) Dieses Stück Selbstkritik ist fast unübersetzbar, da es durch ein Spiel mit zwei Bedeutungen von »makings« eröffnet wird, von denen die eine spezifisch amerikanisch ist. »Makings« bedeutet in den Staaten nicht nur allgemein »das Zeug, aus dem etwas gemacht wird«, sondern auch speziell den Tabak und das Papier, aus denen man sich eine Zigarette dreht. Edmund sagt also: »Nein, ich fürchte, ich bin wie der Bursche, der stets nur um etwas zum Rauchen, um eine Zigarette bettelt. Er hat nicht einmal den Tabak und das Papier dazu. Er hat nur die Gewohnheit.« Edmund sucht hier etwas auszudrücken, was dem Dramatiker zu sagen schwer fällt. Der Vergleich des Dichtens mit dem Rauchen ist überraschend und auch nicht allzu glücklich; er ist selbst ein Beispiel für das Stammeln, zu dem Edmund sich verurteilt erklärt. Er meint wohl, daß er sich müht um die Dichtung, auch daß er sie liebt, daß ihm aber die wichtigsten Gaben, die einem Dichter das Schaffen ermöglichen, versagt sind. Wir dürfen in diesem Zusammenhang an die große Rolle denken, die Zitate aus den Werken von Shakespeare, Byron, Keats, Baudelaire, Rossetti, Swinburne, Wilde, Dowson und Kipling gerade in den Spätdramen spielen. Abgesehen von ihren jeweiligen speziellen Funktionen sind sie Anleihen eines Autors, der als Dichter fühlt und erlebt, aber einer dichterischen Sprache nicht mächtig ist, bei glücklicheren Autoren. »Ich könnte das, was ich eben zu sagen versuchte, nicht anrühren«, fährt Edmund fort, d. h. er könnte es nicht wagen, die großen Augenblicke, die er erlebt hat, zum Gegenstand seines Dichtens zu machen. »Ich habe nur gestammelt. Das ist das beste, was ich jemals fertig bringen werde.« Der folgende kleine Einwurf »Das heißt, wenn ich lebe«, ist bemerkenswert. Er ist im Zusammenhang des Dialogs zwar keineswegs fehl am Platz, und doch zeigt er deutlich an, daß O'Neill hier aufpassen mußte, um nicht, im Bestreben, Entscheidendes über sein eigenes Gesamtwerk auszusagen, die Situation Edmunds im Drama aus den Augen zu verlieren. Was folgt, ist ein Kommentar zum Stil seiner Dramen: »Nun gut, es wird wenigstens verläßlicher Realismus sein. Das Stammeln ist die angeborene Beredsamkeit von uns Nebelmenschen.« Zunächst ein Wort zum ironischen zweiten dieser inhaltsschweren Sätze, in den wir den Nebel, ein Leitsymbol in *Long Day's Journey into Night*, aufgenommen finden. Er deutet an, daß das dichterische Unvermögen, dessen O'Neill sich hier bewußt zeigt, zugleich auch das Unvermögen ist, aus den seltenen Augenblicken der Intuition etwas Positiveres zu gewinnen als das Fremdheitsgefühl, die unbestimmte Sehnsucht nach

[18]) Ebenda.

einer anderen Heimat und die Todessüchtigkeit, von denen wir gehört haben.

Und der erste Satz über den »verläßlichen Realismus«? Auch er ist eine unschätzbare selbstkritische Aussage. Er bezeichnet die sorgfältige, Mensch und Milieu zusammen schildernde, der Prosa verschriebene Darstellungsweise, von welcher der Dramatiker in den Meerstücken ausging, zu der er in der mittleren Periode mit einigen der besten Werke und in der letzten Periode endgültig zurückkehrte, als den O'Neill eigentlich gemäßen Stil. Er tut das in einem Ton des Bedauerns, in dem die Sehnsucht nach der mächtigeren Stilisierungskraft und nach der dichterischen Sprache spürbar ist, welche die Dramatiker früherer Perioden auszeichneten. Diese Aussage verrät uns aber auch, daß O'Neill die künstlerische Intelligenz und dramatische Konstruktionskraft, die in der mittleren Priode zu seinen sensationellen und oft forcierten expressionistischen Experimenten führten, nicht mit der dichterischen Stilisierungskraft verwechselte, die er nicht besaß und, entsprechend der Geistesverfassung, die wir kennengelernt haben, auch nicht besitzen konnte. Zum Teil mag das Bewußtsein, sein Realismus – das dramatische Äquivalent des epischen Realismus seiner Zeitgenossen – sei ein bescheidener Kunststil, auch durch die klugen Kritiker verstärkt worden sein, die mehrfach darüber Klage geführt hatten, daß die Sprachkraft des Dramatikers an den höchsten Stellen seiner tragischen Werke zu versagen pflege.

Angesichts der vier Spätwerke, die wir näher betrachtet haben, wäre es reine Torheit, den Stilformen nachzutrauern, die für O'Neill unerreichbar waren. Sie sind überzeugende Beispiele dafür, daß ein Meister die Beschränkungen, welche seine Geistesverfassung und der Zustand seiner Umwelt ihm auferlegen, in schöpferische Möglichkeiten verwandeln kann. Der Realismus dieser Werke führt zu einem vollen künstlerischen Triumph. Er schafft einmalige Gestalten von höchster Plastik und Lebensfülle. O'Neill überwindet seinen Hang zum Epischen mit spielerischer Leichtigkeit: Dank seiner gereiften und verfeinerten Kunst der Dialogführung verwandelt er die Zustands- und Charakterdarstellung, in der so viel von der Aussage dieser Werke enthalten ist, in fesselndes dramatisches Geschehen. In ein paar wenigen einfachen Situationen und Handlungen läßt er die Gestalten lebendig werden. Er bezieht die zahlreichen und ausführlichen Rückblicke in die Vergangenheit in das gegenwärtige Geschehen, in den dramatischen Rhythmus des Spiels mit ein, indem er ihnen als Konfessionen einen besonderen Handlungs- und Ereignischarakter verleiht. Sein Realismus gestattet die Ökonomie und Strenge der klassischen Tragödie; jedes der vier Werke zeigt einen einfachen Vorgang und spielt an einem einzigen Ort, und nur *The Iceman Cometh* stellt eine Zeitspanne dar, die 24 Stunden überschreitet. Die Zeit der weit auseinandergezogenen biographischen Dramen, wie er sie früher schrieb, ist vorbei. Die Beziehung zur großen Tragödie zeigt sich

auch darin, daß O'Neill seinem Realismus immer wieder eine eigentümliche Transparenz für das Symbolische geben kann. Mit Ausnahme von *A Touch of the Poet* haben schon die Titel ausgesprochenen Symbolcharakter. *The Iceman Cometh* erweist sich als bis in die kleinsten Einzelheiten durchwirkt von Todessymbolik; *Long Day's Journey into Night* sind Nebel und Nebelhorn Leitsymbole, die nicht allein in den Reden auftauchen, sondern vom Zuschauer gesehen und gehört werden. *A Touch of the Poet* könnte den Titel *Die Vollblutstute* tragen und würde uns dann sofort die Verwandtschaft dieses Werkes mit Ibsens *Wildente* zum Bewußtsein bringen, wie denn dieser ganze Spätstil Ibsen mehr verdankt als Strindberg, dessen Werke in der mittleren Periode stark auf O'Neill einwirkten.

Am deutlichsten zeigt aber die Sprachgebung, daß der Dramatiker mit diesen Werken heimgefunden hat zu der Ausdrucksform, die allein er zu einem großen und gültigen Kunststil machen konnte. Er löste auf eine überzeugende Weise das Problem, auf das W. B. Yeats hinwies, als er zum Lobe der anglo-irischen Sprache Douglas Hydes schrieb: »Wir müssen gute Literatur auf eine lebendige Sprechweise gründen.« Mit aller Entschiedenheit wandte sich O'Neill von jener problematischen amerikanischen Literatursprache ab, die in seinen Werken nie zu dichterischem Leben erblühen wollte, und gebrauchte die Dialekte, die Arten und Abarten des gebrochenen Englisch, welche er den Einwanderern aus Europa, besonders den zerlumpten unter ihnen, vom Mund abgelesen hatte. Das waren die lebendigen, die unablässig neue, groteske, haarsträubende, aber treffsichere Metaphern erzeugenden Sprechweisen, aus denen er sich ein so vollkommenes Ausdrucksmittel schmiedete, daß uns die Frage, ob er dichterischen oder prosaischen Dialog schrieb, zu interessieren aufhört. Er verstand seinen Gestalten die richtigen, die einzig möglichen Reden in den Mund zu legen. Das gelang nie besser, als wenn er Menschen seiner eigenen irischen Abstammung sprechen ließ. Da konnte er aus dem reichen Sprachreservoir schöpfen, das schon die Werke John Millington Synges, Lady Gregorys, Sean O'Caseys und der anderen Dramatiker des neuirischen Theaters gespeist hatte. O'Neill gehört selbst zu den Tyrones, und er ist auf eine besondere Weise mit Larry Slade und Pat McGloin, mit den Hogans und Melodys verbunden. Unter ihnen gibt es für ihn keine sprachlichen Verlegenheiten. Es ist eine für ihn selbst, aber auch für die sprachliche und die geistige Lage in den Vereinigten Staaten überhaupt bezeichnende Tatsache, daß er den irischen Lebens- und Sprachstoff so ausgesprochen bevorzugte, während er die Werke seiner Lebensreife schuf.

In einem Punkte müssen wir unsere Aussagen über O'Neills Diktion ergänzen. Von Anfang an zählte er zu den absoluten Dramatikern, die nicht Reden schaffen, welche die Schauspieler und Regisseure dann theatralisch interpretieren müssen, sondern ganze als Bühnenereignisse geschaute Situa-

tionen, Gestalten mit ihren Gängen, Gesten, mit ihren Reden und ihrer Mimik. Diese Gabe kam ihm auch in den Meisterdramen zustatten. Die äußerst sparsame Verwendung von Situationen und Handlungen in ihnen ist gerade deshalb möglich, weil die einzelnen Elemente dieser Art mit höchster Ausdrucksfülle ausgestattet sind. Neben seine sprachlichen Symbole stellt der Dramatiker höchst eindrucksvolle Bildsymbole: Hickey, wie er davongeführt wird, hilflos beteuernd, daß er nichts und niemand geliebt habe als Evelyn, die von ihm ermordete Evelyn; Mary Tyrone, die in der Nachtszene am Ende von *Long Day's Journey into Night* in ihrem himmelblauen Gewand in den Raum gleitet, wo ihr Gatte und ihre Söhne im Whiskeydunst streiten, Geständnisse machen, sich versöhnen und wieder streiten; Cornelius Melody, zusammengekauert und schluchzend neben der erschossenen Stute – ein Bild, das durch Cregans Bericht nur unserem inneren Auge vermittelt wird und gerade dadurch besondere Leuchtkraft gewinnt –; und schließlich Josie Hogan, in Mondlicht und Nachtkälte ihren unglücklichen Freund in den Armen haltend, über seinem Schlummer wachend: die Jungfrau, welche ein totes Kind geboren hat und doch eine Jungfrau geblieben ist: das sind Bilder, die sich uns tief einprägen, weil sie Symbole alles dessen sind, was in den Reden und Handlungen der Gestalten auseinandergefaltet worden ist. Wir behalten sie in Erinnerung als gültige, als warnende, Mitleid, aber auch Entscheidung fordernde Visionen des Menschen unserer Zeit.

Das Kontakion[1])

Von Constantin Floros (zur Zeit Hamburg)

Das Kontakion stellt bekanntlich eine der bedeutendsten Gattungen der byzantinischen Hymnographie und Musik dar und ist bereits in der Literaturwissenschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts ein beliebter Gegenstand der Forschung gewesen. W. Christ, der Kardinal J. B. Pitra, W. Meyer, K. Krumbacher, P. Maas, um einige Forscher zu nennen, haben sich um die Erforschung der entwicklungsgeschichtlichen, philologischen und metrischen Probleme des Kontakions verdient gemacht. Dagegen blieben die Melodien, zu denen die Texte im Mittelalter gesungen wurden, so gut wie unbekannt, obwohl man sich dessen bewußt wurde, daß die endgültige Lösung vieler Probleme die gleichzeitige Berücksichtigung der poetischen und musikalischen Aspekte voraussetzt. Der Grund hierfür ist freilich darin zu suchen, daß die endgültige Entzifferung der byzantinischen Notation den Forschern E. Wellesz und H. J. W. Tillyard erst in den zwanziger Jahren gelungen ist. In der Folgezeit wurden von musikwissenschaftlicher Seite zunächst die beiden anderen bedeutenden Gattungen der byzantinischen Kirchenmusik, die Kanones und die Stichera, untersucht und durch eine Reihe von Transkriptionen weiteren Forscherkreisen zugänglich gemacht. Erst in den letzten Jahren wurde das Studium der Gesangsformen melismatischen Charakters, zu denen in erster Linie das Kontakion gehört, aufgenommen. Im Jahre 1956 ist ein »Kontakarion«[2]) in Facsimileausgabe ver-

---

[1]) Vorliegende Studie ist im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg entstanden. Herrn Prof. Dr. Heinrich Husmann, dem Förderer dieser Arbeit, bin ich für die überaus wertvollen Ratschläge und den wiederholten, unermüdlichen Beistand zu großem Dank verbunden. Ebenso danke ich dem Präsidium der Alexander-von-Humboldt-Stiftung in Bonn, welches durch großzügige finanzielle Unterstützung meinen Aufenthalt in Hamburg und damit auch die Arbeit an dieser Studie ermöglichte.

[2]) Der richtige Titel dieser Handschriftenart lautet 'Psaltikon'. Vgl. B. di Salvo, Besprechung von E. Wellesz', The Akathistos Hymn, Orientalia Christiana Periodica, Rom 1957–1958, S. 448. Ferner B. di Salvo, Qualche appunto sulla chironomia nella musica byzantina, in Or. Chr. Per., Bd. XXIII, Rom 1957, S. 197.

öffentlicht[3]) und die kurz darauf erschienene Studie Wellesz' über den Akathistos Hymnos[4]) hat die Kontakienforschung um ein bedeutendes Stück weitergebracht. Es wurde die Aufgabe der vorliegenden Studie, auf Grund eines größeren Materials die Hauptprobleme dieser Gesangsform zu untersuchen und die Merkmale des Kontakienstiles aufzuzeigen. Zur Orientierung des auf diesem Gebiet nicht spezialisierten Lesers sollen im folgenden einige einführenden Bemerkungen über das Kontakion im allgemeinen vorausgeschickt werden.

Das Kontakion wird als lyrische (gesungene) Festpredigt bezeichnet[5]). Seine Herkunft wird aus der syro-palästinensischen »poetischen Homilie« abgeleitet, jedoch steht es fest, daß diese Gattung erst durch die Griechen zu einer vollkommenen harmonischen Form entwickelt wurde. Es besteht aus einer Reihe von durchschnittlich 20–30 Strophen (Troparien), den sogenannten Oikoi (Stanzen), die alle strukturell gleich sind, d. h. sie kongruieren in Silbenanzahl, Akzent und syntaktischer Gliederung völlig. Am Anfang des Kontakions steht eine kürzere allometrische Strophe, das sog. Prooemion oder Koukoulion. Prooemion und Oikoi sind miteinander durch den gleichen – eine bis vier Zeilen umfassenden – Refrain (das Ephymnion) verbunden. Das Vorkommen des Refrains am Ende jeder Stanze läßt erkennen, daß die Stanzen in responsorialer Weise von einem Solisten gesungen wurden, während der Refrain von einem Chor repetiert wurde. Die Themen der Kontakien beziehen sich nach P. Maas auf »jene Bibelperikopen, die an den Festtagen des Weihnachts-, Oster- und Pfingstzyklus verlesen wurden«. Ebenso finden sich Kontakien auf Marien- und Apostelfeste, auf die Gedenktage von Märtyrern, Heiligen, Vätern.

Das Kontakion wurde in die byzantinische Liturgie zu Beginn des 6. Jh. eingeführt. Der berühmteste Meister der Gattung ist bekanntlich Romanos, der während der Regierungszeit Anastasius I. (491–518) lebte. Er wird von der Ostkirche als Heiliger (am 1. Oktober) gefeiert und gilt als einer der bedeutendsten Kirchendichter aller Zeiten. Gegen Ende des 7. Jh. wurde das Kontakion durch den schon erwähnten »Kanon« verdrängt. In einem späteren, uns unbekannten Zeitpunkt, der jedenfalls nach dem 9. Jh. gelegen haben muß – da die Kontakien des Theodoros Studites

[3]) Der Kodex Laurentianus Ashburnhamensis 64. Erschienen als IV. Band (Série principale) der Monumenta Musicae Byzantinae, Kopenhagen 1956.

[4]) Band 9 (Série Transcripta) der M. M. B., Kopenhagen 1957.

[5]) Eine Darstellung der Gattung findet sich vor allem in: P. Maas, Das Kontakion, in Byzantinische Zeitschrift, Bd. XIX (1910), S. 285ff. – E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1949, S. 152ff. – C. Höeg, Einleitung zum Kod. Ahs. 64, a. a. O., S. 8ff. Vgl. auch N. B. Tomadakis, *Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ Ὕμνοι ἐκδιδόμενοι ἐκ πατμιακῶν κωδίκων.* Bd. I Athen 1952, Prolegomena S. Θ' ff. Ferner E. Wellesz, Die Musik der byzantinischen Kirche, in das Musikwerk Heft 13, Köln 1959, S. 9ff., S. 53ff.

(759–826), des berühmten Abtes des Klosters Studion zu Konstantinopel noch aus 3 bis 14 Strophen bestehen –, wurde das Kontakion auf nur zwei Strophen reduziert, nämlich auf das Prooemion und ersten Oikos. Diese zwei Troparien wurden im Offizium der Matutin (Orthros) zwischen der 6. und 7. Ode des Kanons eingeschoben. In den ältesten erhaltenen slawischen Kontakarien des 12. Jh., sowie in den ältesten Kontakienmelodien enthaltenden griechischen, mittel- und süditalienischen Handschriften des 13. Jh. ist der Text und die Neumennotation nur des Prooemions und des ersten Oikos aufgezeichnet – ein Umstand, der zur berechtigten Annahme führte, daß bereits im 12. bzw. 13. Jh. nur diese zwei Troparien gesungen wurden. Ebenso ist in den gedruckten liturgischen Büchern der orthodoxen Kirche (den Menaien, dem Triodion und Pentecostarion) der Text nur des Prooemions und des ersten Oikos aufgenommen. (Das Horologion dagegen enthält lediglich die Texte der Prooemien.) Im Typikon endlich stehen die Vorschriften für den heutigen Gebrauch der Ostkirche: im Offizium der Matutin werden die Kontakien nur gelesen, im Meßgottesdienst hingegen werden bestimmte vorgeschriebene Kontakien gesungen.

Zunächst ein Wort zu den benutzten Handschriften. Sie weisen alle die sog. mittelbyzantinische Notation (eine Intervallschrift mit distinkten Intervallzeichen, rhythmischen Zeichen und vielen Vortragszeichen) auf, sind zum Teil datiert und stammen aus mittel- bzw. süditalienischen Scriptorien, nämlich dem im Jahre 1004 gegründeten Basilianer-Kloster in Grottaferrata bei Rom und dem Kloster S. Salvatore in Messina. Es sind folgende Handschriften:

1) Messina 129 (M). Die Handschrift wurde von O. Tiby[6]) dem 12. Jh. zugeschrieben. Hingegen setzt sie Wellesz[7]) – freilich etwas zu spät – zu Beginn des 14. Jh. an.
2) Grottaferrata Γ'γ V (G). Geschrieben im Jahre 1225 in Messina[8]).
3) Kodex Vaticanus graecus 1606 (V.) Von L. Tardo[9]) dem Ende des 13. Jh. zugeschrieben. Diese Handschrift gehörte ursprünglich dem Kloster S. Salvatore in Messina an.
4) Kodex Laurentianus Ashburnhamensis 64 (A). Geschrieben in Grottaferrata im Jahre 1289.
5) Grottaferrata Γ'γ III (H). Datiert: 1247[10]).
6) Kodex Vaticanus graecus 345 (W).

[6]) I codici musicali italogreci di Messina, Accademie e Biblioteche d'Italia XI (1937) S. 74.

[7]) The Akathistos Hymn, a.a.O., S. LI. – Vgl. auch B. di Salvo, Besprechung von Wellesz', The Akathistos Hymn, a.a.O., S. 451.

[8]) Vgl. A. Rocchi, Codices cryptenses, Tusculani 1883, S. 435.

[9]) I codici melurgici della Vaticana, Archivio storico per la Calabria e la Lucania, Bd. I (1931) S. 244.

[10]) Vgl. A. Rocchi, a.a.O., S. 434f.

Auf Grund dieser Handschriften konnten insgesamt 87 verschiedene Kontakien nachgewiesen werden. Dabei erweisen sich M und A als die vollständigeren Handschriften. Der Kodex A enthält als einzige Handschrift die acht »Kontakia anastasima« (es sind diese die für die acht Sonntage des Octoechos bestimmten Kontakien), das Kontakion auf die Verstorbenen *Ὡς ἀγαπητὰ τὰ σκηνώματά σου* und einige Kontrafakta, die in den anderen Handschriften nicht vorkommen. Ferner enthält M sieben weitere Kontrafakta, die in den anderen Handschriften fehlen. (Vielleicht ist M die Vorlage für G und V). Außerdem ist das Kontakion zum Gedächtnis des Heiligen Philippos *Τὸν ἐν πρεσβείαις* nur bei V anzutreffen und allein H bringt ein weiteres Kontakion für den Hl. Nikolaos *Τῇ ὑπερμάχῳ κραταιᾷ ἀντιλήψει.* Bei H, G und W fehlen merkwürdigerweise die Kontakien von Karmontag bis Gründonnerstag, überdies bei H – und mit Ausnahme des *Ὁ μαθητὴς καὶ φίλος σου* – die Kontakien für die Monate September und Oktober.

Die Handschriften enthalten nicht nur Kontakia, sondern auch andere liturgische Gesänge: Hypakoai, Prokeimena, Koinonika, Alleluyaverse. Dabei ist die Anordnung der Kompositionen in den Handschriften verschieden. In G, A, H und W sind die Gesänge der einzelnen Gattungen in eigenen, voneinander abgetrennten Abschnitten zusammengefaßt, während die Handschriften M und V für jedes Fest außer dem Kontakion auch die dazugehörigen Stücke: Offiziumsverse, Hypakoai, Alleluyaverse und Koinonika bringen.

Im folgenden bespreche ich kurz die Handschriften der ersten Überlieferungsart:

Der Kod. A bringt f. 1 die Oikoi II–XXIV des Akathistos, f. 45 die Kontakien, f. 180 die Kontakia anastasima. Dann folgen f. 200 die Alleluyaverse nach Echoi angeordnet und f. 245 v. die Hypakoai des Octoechos, endlich f. 258 *ἡ ἀκολουθία τῆς γονυκλισίας* (»Offizium des Niederkniens«). In H ist das Repertoire folgendermaßen eingeteilt: am Anfang steht das Kontakarion, dann folgen f. 53 die Hypakoai, f. 56 v. die Prokeimena[11]) und f. 73 die Alleluyaverse. Die Handschrift G enthält zuerst das Kontakarion, dann folgen f. 133 das »Pentecostarion des Octoechos«, f. 136 Alleluyaverse und Hypakoai »wie sie auf dem Athos gesungen werden«, f. 153 Prokeimena, f. 162 Alleluyaverse nach Echoi angeordnet, f. 189 v. Koinonika und als Abschluß f. 200 v. wieder das »Offizium des Niederkniens«. Die Handschrift W schließlich bringt zuerst die Prokeimena, dann f. 19 die Alleluyaverse nach Echoi angeordnet, f. 40 v. die Hypakoai des Octoechos und andere für die großen Feste, endlich f. 53 das Kontakarion.

Während die Kanones und die Stichera einen teils syllabischen, teils durch »bescheidene Melismatik« (also gewöhnlich zwei oder drei Töne zu

---

[11]) Vgl. P. L. Tardo, L' Antica Melurgia Bizantina, Grottaferrata 1938, S. 42, S. 67 und Tafel XXVII.

einer Silbe) gekennzeichneten Stil aufweisen, sind die Kontakienmelodien Kompositionen ausgesprochen melismatischen Charakters. In unseren Handschriften sind sie in zwei Versionen überliefert: einer schlichteren und einer ausgeschmückteren. Die erste Version ist in den Handschriften der Grottaferratagruppe (A, H und W) überliefert, die zweite in jenen der Messinagruppe (M, G und V). In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß in den Handschriften H und W, wie O. Strunk[12]) an Hand von Untersuchungen über ein Prokeimenon zeigen konnte, die konstantinopolitanische Tradition bewahrt ist.

Die beiden Versionen lassen gewöhnlich das gleiche melodische Gerüst erkennen, wobei die Grottaferrataversion als die ursprüngliche angesprochen werden kann. Es scheint nämlich, als ob die süditalienische Version durch Verzierung und Umspielung der melodischen Haupttöne aus jener hervorgegangen ist. Wir wollen uns dies an einem interessanten Beispiel klarmachen. Im Anhang I teile ich in moderner Notenschrift den Anfang des berühmten Weihnachtskontakions des Romanos *Ἡ παρθένος σήμερον* nach beiden Versionen mit.

Es gibt ferner Kontakien, in denen die Versionen stark voneinander abweichen. Dies ist – um zwei besonders auffallende Beispiele anzuführen – im eindrucksvollen Kontakion zum Gedächtnis der Verstorbenen *Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον* sowie im Oikos des Kontakions auf den Ostersonntag *Τὸν πρὸ ἡλίου ἥλιον* der Fall. Beide Stücke werden an Festtagen gesungen, denen eine besondere liturgische Bedeutung zukommt. So war es Brauch diesen Melodien durch besondere melismatische Ausschmückung einen festlichen Anstrich zu geben, wobei in den zwei Klöstern offenbar nicht einheitlich verfahren wurde.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Oikoi des Kontakions strukturell gleich sind: sie sind alle nach dem Muster einer Modellstanze, dem »Heirmos« gebaut. Demnach stellt der Heirmos (der Terminus ist der Überlieferung der Kanones entnommen[13]) ein Modell sowohl für die Dichtung als auch für die Musik dar. Es gibt Kontakien, die nach dem Muster eines ad hoc gedichteten Heirmos gebaut sind und andere wieder, die dem Metrum eines Heirmos folgen, der bereits für ein anderes Kontakion oder eine Gruppe von Kontakien geschaffen wurde. Die letzten werden »prosomoia« genannt. So wird mit der Bezeichnung »*πρὸς τό*« in den die Texte der Kontakien enthaltenden Handschriften (manchmal auch in unserem M), wie in den gedruckten liturgischen Büchern, der Heirmos angegeben, nach welchem die Strophen gebaut sind und gesungen werden. Diese Prosomoia

[12]) The Byzantine Office at Hagia Sophia, Dumbarton Oaks Papers, Nr. 9 und 10, S. 189.

[13]) Vgl. hiezu: P. Maas, Besprechung einer Abhandlung von A. Papadopoulos-Kerameus, *Ὁ τῆς ἀκμῆς τοῦ Ρωμανοῦ Χρόνος*, Byz. Zeitschrift, 15 (1906), S. 337ff.

weisen, von gelegentlich geringfügigen Varianten abgesehen, die Melodie des Modells auf. Es handelt sich also um das bekannte Kontrafakturverfahren (Unterlegung von neuen Texten zu bereits vorhandenen Melodien), welches in gleicher Weise die Kanones und die Stichera der Ostkirche, wie die Alleluyas[14]), die Hymnen, die Prosen[15]) usf. der Westkirche kennzeichnet.

Das eben Ausgeführte gilt nun auch für die Einleitungsstrophen der Kontakien, also die Prooemien. Dabei finden sich Prosomoia (Kontrafakta) deren Prooemion sich dem Prooemionheirmos eines Kontakions anschließt, während ihre Oikoi nach der Modellstanze eines anderen Kontakions aufgebaut sind. Dies trifft beispielsweise für die Prosomoia *Ὁ καθαρώτατος ναὸς τοῦ σωτῆρος, Ὑπὲρ τὴν πόριην ἀγαθέ, Γεωργηθεὶς ὑπὸ θεοῦ, Τῆς ἑορτῆς τῆς νομικῆς* und *Περιβολὴν πᾶσι πιστοῖς* zu. Ihre Prooemien folgen dem Heirmos *Ὁ ὑψωθείς*, ihre Oikoi hingegen dem Heirmos *Τῇ Γαλιλαίᾳ* [16]).

Schließlich gibt es Kontakien, die ein eigenes, d. h. metrisch selbständiges Prooemion und eine eigene Modellstanze für ihre Oikoi (oder überhaupt ein eigenes Prooemion) aufweisen, die aber kein Modell für andere Kontakien liefern, sozusagen also einmalig sind. Sie werden als »Idiomela« oder nach J. B. Pitra[17]) »*ἅπαξ λεγόμενα*« bezeichnet. In seinem grundlegenden Werk Analecta sacra hat Pitra drei Listen der Heirmen und der *ἅπαξ λεγόμενα* aufgestellt. Die meisten dieser Heirmen sind Dichtungen des Romanos[18]). Anastasius ist der Autor des berühmten Heirmos *Αὐτὸς μόνος*, während der schon angeführte Theodoros Studites, zu dessen Lebzeiten das Kontakion eine zweite Blüteepoche erlebte, um 800 neue Heirmen in die byzantinische Hymnographie eingeführt hat, die anderen Dichter hingegen vornehmlich Prosomoia und Idiomela geschaffen haben. Eine Einteilung der in unseren Handschriften enthaltenen Kontakien nach Heirmen (Modelle), Prosomoia und Idiomela – insbesondere im Hinblick auf die Dichtungen – zeigt folgende Verhältnisse:

	Heirmen (Modelle)	Prosomoia	Idiomela
Prooemien:	14	45	28
Oikoi:	13	61	13

Hierbei fällt einerseits die große Anzahl der Prosomoia auf, andererseits der Umstand, daß mehrere Idiomela lediglich ein idiomelon Prooemion haben, während ihre Oikoi wiederum Kontrafakta sind.

[14]) Vgl. W. Apel, Gregorian Chant, London 1958, S. 268ff. und S. 381ff.

[15]) Vgl. H. Husmann, Sequenz und Prosa, Annales musicologiques, Bd. II, Paris 1954, S. 63.

[16]) Vgl. K. Krumbacher, Umarbeitungen bei Romanos, Sb. B. A. 1899, Bd. II, S. 73.

[17]) Analecta sacra spicilegio solesmensi parata, Paris 1876, S. LIV ff. und S. LXXX ff.

[18]) Vgl. P. Maas, Die Chronologie der Hymnen des Romanos, BZ 15 (1906), S. 35.

Obige Einteilung entspricht zwar genau den Dichtungen der Kontakien, trifft aber nicht gänzlich zu, wenn man die Melodien selbst untersucht. Es hat sich nämlich herausgestellt, daß vielen der sog. Idiomela trotz ihrer eigenen metrischen Struktur nicht unbedingt eine eigene Melodie zugrunde liegt. Der Text vieler Idiomela wird den melodischen Phrasen und Formeln eines Modells angepaßt – ein Prozeß, der je nach den Erfordernissen des Textes zur Erweiterung, Kontraktion oder Variierung jener an sich elastischen, eine mannigfache Ausführung erlaubenden Phrasen und Formeln führt. Doch soll man dabei keineswegs an eine mosaikartige Zusammenstellung von verschiedenen, für ein Modell charakteristischen Tonformeln denken. Der Grundriß des Modells wird in diesen Fällen beibehalten. Wir haben es hier mit einer hochentwickelten Paraphrasierungskunst zu tun, die der byzantinischen Kirchenmusik durch die Jahrhunderte hindurch bis zum heutigen Tage das charakteristische Gepräge verleiht. Auch für dieses Verfahren findet sich eine Parallele in den Alleluyagesängen und den Responsorien der Westkirche.

Einen lehrreichen Einblick in das System der Melodiemodelle gewähren uns die acht Kontakia anastasima des Kod. A. Sie sind alle Prosomoia und vertreten die acht Tonarten des Octoechos. Man darf vielleicht vermuten, daß die für die Anastasima benutzten acht Melodiemodelle Urmelodien (in einem nunmehr äußerst melismatischen Gewand) sind – was im Hinblick auf die besondere Überlieferungstreue der orthodoxen Kirche als durchaus möglich erscheint.

Im folgenden sollen nun die einzelnen Modelle, die Prosomoia und Idiomela aufgezeigt werden. (Dabei bezeichne ich mit: K. = Kontakion, Pr. = Prooemion, O. = Oikos, P. = Pitra, Analecta sacra, Bd. I).

Modus I.

Modell: das K. zum jüngsten Tag (am Sonntag der »Apokreo«). Pr. *Ὅταν ἔλθῃς ὁ Θεός*. O. *Τὸ φοβερόν σου κριτήριον*: M f. 74, G f. 64. V f. 70, A f. 94 v., H f. 15 v. W f. 82 v., P. S. 35.

Prosomoion: K. anastasimon *Ἐξανέστης ὡς Θεός*: Af. 180.

Modell: das K. auf das Fest der Hypapante (am 2. Februar). Pr. *Ὁ μήτραν παρθενικήν*. Der O. *Τῇ θεοτόκῳ προσδράμωμεν* ist eine Kontrafaktur des *Τὸ φοβερόν σου κριτήριον*: M f. 66, Gf. 56 v., Vf. 63, Af. 90, Wf. 80, P. S. 28.

Prosomoia: 1. das K. zum Sonntag vor Weihnachten *Εὐφραίνου Βηθλεέμ*: M f. 34.

2. das K. zur Christnacht (am 24. Dezember) *Ὁ κλίνας οὐρανούς* M f. 36 v., Vf. 34.

3. das K. zum Sonntag nach Weihnachten *Χορὸς προφητικός*: M f. 48.

Unter den Kontakien des I. Modus finden sich also zwei Melodiemodelle für die Prooemien und ein Melodiemodell für die Oikoi.

Modus I. Pl.

Modell: das K. auf den Hl. Panteleemon (am 27. Juli). Pr. *Μιμητὴς ὑπάρχων τοῦ Ἐλεήμονος*. O. *Τοῦ ἀναργύρου τὴν μνήμην*: Mf. 159, Gf. 109, Vf. 139 v., Af. 163 v., Hf. 45 v., Wf. 116 v. – (Fehlt bei Pitra. Zehn Strophen des Textes edierte Papadopoulos-Kerameus in BZ VI S. 383ff.).

Prosomoion: K. anastasimon *Πρὸς τὸν Ἅδην Σωτήρ μου*: Af. 186 v. –

Idiomelon: das K. zur Enthauptung des Johannes des Täufers, des Prodromos (am 29. August). Pr. *Ἡ τοῦ Προδρόμου ἔνδοξος*. O. *Τὰ γενέσια τὰ τοῦ Ἡρῴδου*: Mf. 167 v., Gf. 116 v., Vf. 149, Af. 173, Hf. 50 v., Wf. 123, P. S. 178. –

Modus II.

Die 25 Kontakien dieses Modus können in zwei Gruppen eingeteilt werden. Zur ersten gehören 17 Kontakien. Ihre Oikoi sind nach dem Heirmos *Τράνωσον* (Mf. 151 v., Vf. 135, Af. 155 v., Hf. 43, Wf. 113 v., P.S. 170) gebaut und wurden nach der gleichen Melodie gesungen.

Die Prooemien dieser Kontakien können dann in zwei Familien zusammengefaßt werden. Die eine besteht aus dem

Modell: *Τὰ ἄνω ζητῶν* zum Gedächtnis des Hl. Symeon Stylites (am 1. September): Mf. 1, Gf. 1, Vf. 1, Af. 45, Wf. 53, P.S. 210 und neun

Prosomoia:
1. Das K. *Ψυχή μου ταπεινή* am Sonntag des Zöllners und Pharisäers: Mf. 69, Gf. 58 v.
2. das K. *Ἡ πάντων χαρά* zum Palmsamstag: Mf. 92 v., P. S. 473
3. das K. *Τὴν ὥραν ψυχή* am Kardienstag: Mf. 99, Vf. 93 v., Af. 118 v., – (Das K. wurde zum ersten Male von K. Krumbacher, 'Umarbeitungen bei Romanos', a.a.O., S. 112ff. ediert)
4. das K. *Τὸν ἄρτον λαβών* am Gründonnerstag: Mf. 102, Vf. 96 v., Af. 122, P. S. 480
5. das K. *Τῷ θείῳ ζήλῳ* zum Gedächtnis des Hl. Erzmärtyrers Prokopios (am 8. Juli): Mf. 155, Gf. 105, Vf. 136 v., Af. 156 v., Hf. 43 v., Wf. 114 v., P. S. 328
6. das K. *Προγόνων Χριστοῦ* zum Gedächtnis der Hl. Anna (am 25. Juli): Mf. 157 v.
7. das K. *Τὰ ἄνω ζητῶν τῶν κάτω* zum Gedächtnis des

Hl. Neilos: Af. 252 v. (Vgl. C. Höeg, Einleitung zum Kod. Ash., a.a.O., S. 47)

8. das K. *Πρεσβεία θερμή*: Af. 196 v. (Vgl. Höeg, ebenda, S. 45)
9. K. anastasimon *'Ανέστης Σωτήρ*: Af. 181 v. –

Die andere Familie umfaßt das

Modell: *Τὴν ἐν πρεσβείαις* (Dormitio bzw. Assumptio Mariä, am 15. August): Mf. 165 v., Gf. 114 v., Vf. 147, Af. 170 v., Hf. 49 v., Wf. 121, P. S. 527, zwei

Prosomoia:
1. das K. *Τὸν τῆς ἀνδρείας ἐπώνυμον* zum Gedächtnis des Hl. Apostels Andreas (am 30. November): Mf. 25 v., Gf. 29, Vf. 27 v., Af. 68, Wf. 68 v., P. S. 555
2. das K. *Τὸν ἐν πρεσβείαις* zum Gedächtnis des Hl. Apostels Philippos (am 12. Mai): Vf. 130, P. S. 319 und vier

Idiomela:
1. *Τοὺς ἀσφαλεῖς* (der Hl. Apostel Peter und Paul, am 29. Juni): Mf. 151, Vf. 134 v., Af. 154 v., Hf. 42 v., Wf. 113, P. S. 169
2. *'Αρχιστράτηγε Θεοῦ* (des Erzengels Michael, am 8. November): Mf. 17, Gf. 20, Vf. 18 v., Af. 59 v., Wf. 63 v., P. S. 538
3. *Τοῖς τῶν αἱμάτων σου ῥείθροις* (des Hl. Märtyrers Demetrios, am 26. Oktober): Mf. 13 v., Gf. 16, Vf. 15, Af. 56, Wf. 61 v., P. S. 651
4. *Τὰ μεγαλεῖα σου παρθένε* (Fest des Hl. Apostels Johannes des Evangelisten, am 26. September): Mf. 143 v., Gf. 97 v., Vf. 128 v., Af. 52 v., Wf. 59 v.

Die Melodien der Prooemien dieser Familie sind weitgehend ähnlich. Die vier Idiomela stellen nicht selbständige Kompositionen dar, sondern benutzen teils unverändert, teils variiert die Melodie des Modells. Im Anhang II teile ich nach A die Melodieanfänge des Modells und der Idiomela Nr. 1 und 2 mit. Man sieht, wie sie von manchen hauptsächlich textbedingten Varianten abgesehen, durch die gleichen Phrasen eröffnet werden trotz der völlig verschiedenen metrischen Struktur. Den ersten zwei Langzeilen entspricht das Schema: A (a+b+c) +A (a+b+c). Auch die Fortsetzung der Melodie verläuft bei allen parallel, obschon hier und da den Forderungen des Textes entsprechend eine Phrase eingeschoben, ausgelassen oder variiert wird.

Zur zweiten Gruppe der Kontakien des II. Modus gehören folgende Kompositionen: das

Modell: *Χειρόγραφον εἰκόνα* O. *"Εκτεινον* (K. der drei Jünglinge im Feuerofen, am 17. Dezember): Mf. 30 v., Gf. 33 v., Vf. 31, Af. 73, Hf. 5, Wf. 71, P. S. 185, das

Prosomoion: *Τὴν ἄβυσσον ὁ κλείσας* (auf den Karsamstag): Mf. 107, Gf. 85 v., Vf. 102, Af. 126 v., Hf. 27, Wf. 97, P. S. 490,vier

Idiomela:
1. das K. zum Gedächtnis der Hl. Euphemia (am 16. September bzw. 11. Juli). Pr. *Ἀγῶνας ἐν ἀθλήσει.* Der O. *Τί τῶν σῶν ἀθλημάτων* ist eine Kontrafaktur des *Ἔκτεινον* Mf. 7v., Gf. 9, Vf. 8 v., Af. 158 v., Wf. 56 v., P.S. 646
2. das K. auf Kosmas und Damian (am 1. November). Pr. *Οἱ τὴν χάριν λαβόντες.* Der O. *Πάσης συνέσεως* ist eine Kontrafaktur des *Τράνωσον*: Mf. 15, Gf. 18, Vf. 17, Af. 58, Wf. 62 v., P. S. 218
3. das K. am Sonntag der Myrophoroi. Pr. *Τὸ χαῖρε ταῖς μυροφόροις.* O. *Ἐπὶ τὸν τάφον σου*: Mf. 120, Gf. 124 v., Vf. 115, Af. 134, Hf. 31 v., Wf. 101 v.
4. das K. auf den Hl. Propheten Elias (am 20. Juli). Pr. *Προφῆτα καὶ προόπτα.* O. *Τὴν πολλὴν τῶν ἀνθρώπων*: Mf. 156, Gf. 106 v., Vf. 138, At. 161 v., Hf. 44 v., Wf. 115 v., P. S. 296

und zwei Kontakien des Theodoros Studites, die sich wechselweise als Modell und Prosomoion verhalten:
1. das K. auf den Hl. Euthymios (am 20. Januar). Pr. *Τῷ Θεῷ ἀπὸ μήτρας.* Der O. *Εὐθυμείτω φερωνύμως* ist offenbar eine Kontrafaktur des *Τὸν φωστῆρα τῶν φωστήρων*: Mf. 62, Gf. 54, Vf. 58 v., P. S. 338
2. das K. auf den Hl. Antonios (am 17. Januar). Das Pr. *Ἐν σαρκὶ τοῖς ἀγγέλοις* ist eine Kontrafaktur des *Τῷ θεῷ ἀπὸ μήτρας.* O. *Τὸν φωστῆρα τῶν φωστήρων*: Mf. 60 v., Gf. 52 v., Vf. 57, Af. 87 v., P. S. 377.

Die Prooemien dieser 8 Kontakien der zweiten Gruppe werden gleichfalls durch die gleichen melodischen Phrasen eröffnet. Das Schema ist wiederum: A (a+b+c) +A (a+b+c).

Modus II. Pl.

Modell: das K. auf den Donnerstag der Himmelfahrt des Herrn. Pr. *Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσας.* O. *Τὰ τῆς γῆς ἐπὶ τῆς γῆς*: Mf. 128 v., Gf. 90, Af. 142, Hf. 35 v., Wf. 106, P. S. 148.

Prosomoia:
1. das K. *Πᾶσαν στρατιάν* zum Gedächtnis der Heiligen 40 Märtyrer (am 9. März): Mf. 83, Gf. 70 v., Vf. 78 v., Af. 102 v., Hf. 19, Wf. 87 v. – Vgl. ferner P. S. 599 Note 1
2. das K. auf den Hl. Johannes den Chrysostomos (am 13. November) *Ἐκ τῶν οὐρανῶν ἐδέξω*: Mf. 19, Gf. 22, Vf. 20 v., Af. 61 v., Wf. 64 v.
3. K. anastasimon *Τῇ ζωαρχικῇ παλάμῃ*: Af. 188 v.

Unter den Kontakien des II. Pl. Modus nimmt das K. auf den 2. Tag der Epiphanie eine Sonderstellung ein. Sein Pr. *Τὴν σωματικήν σου παρουσίαν* (Mf. 58, Gf. 50, Vf. 54 v., Af. 85, Hf. 12 v., P. S. 23) ist ein Idiomelon, sein O. *Τῷ τυφλωθέντι* hingegen ein Modell.

Idiomela:

1. das K. auf den 2. Weihnachtstag (26. Dezember). Pr. *Ὁ πρὸ ἑωσφόρου*. O. *Τὸν ἀγεώργητον βότρυν*: Mf. 46, Gf. 43, Vf. 45, Af. 78, Hf. 10, Wf. 74, P. S. 514
2. das K. auf den Sonntag der Tyrophagos. Pr. *Τῆς σοφίας ὁδηγέ*. O. *Ἐκάθισεν Ἀδὰμ τότε*: Mf. 76 v., Gf. 66, Vf. 72 v., Af. 96 v., Hf. 16 v., Wf. 84, P. S. 447
3. das K. zum großen Kanon. Pr. *Ψυχή μου, ψυχή μου ἀνάστα*. O. *Τὸ τοῦ Χριστοῦ ἰατρεῖον*: Mf. 90 v., Gf. 78 v., Vf. 86, Af. 112 v., Hf. 23, Wf. 90 v. (Vgl. L. Tardo L'antica Melurgia bizantina, a.a.O., S. 118. – E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, a.a.O., S. 174ff. – Ferner Wellesz, Das Prooemion des Akathistos, in Musikforschung VI (1953) S. 204f., woselbst zwei Phrasen aus dem Pr. mitgeteilt werden. Jedoch beginnen diese Phrasen nicht auf e sondern auf d. Vgl. desselben Verfassers, The Akathistos Hymn, a.a.O., S. XLVIII)
4. das K. auf den Palmsonntag. Pr. *Τῷ θρόνῳ ἐν οὐρανῷ*. O. *Ἐπειδὴ ἄδην ἔδησας*: Mf. 95 v., Gf. 81, Vf. 90, Af. 114 v., Hf. 24 v., Wf. 91 v., P. S. 61
5. das K. zum Gedächtnis des Erzmärtyrers Stephanos (am 2. August). Pr. *Πρῶτος ἐσπάρης*. Der O. *Τοῦ παραδείσου τὰ ἄνθη* ist eine Kontrafaktur des *Τῷ τυφλωθέντι*: Mf. 160 v., Gf. 110, Vf. 141, Af. 166, Hf. 46 v., Wf. 118, P. S. 332
6. K. Parakletikon. Pr. *Προστασία τῶν Χριστιανῶν*. Der O. *Ἔκτεινόν σου παλάμας* ist eine Kontrafaktur des *Ἔκτεινον*: Mf. 169 v., Gf. 118 v., Vf. 151, Af. 175 v., Hf. 51 v., Wf. 124 v., P. S. 535.

Die Prooemien der Idiomela Nr. 3 und 5 werden mit den gleichen melodischen Phrasen eröffnet.

Modus III

Modell: das berühmte Weihnachtskontakion des Romanos *Ἡ παρθένος σήμερον*. O. *Τὴν Ἐδέμ*: Mf. 43, Gf. 40 v., Vf. 42, Af. 75 v., Hf. 8 v., Wf. 72 v., P. S. 1. Im Anhang III teile ich das K. nach A mit.

Prosomoia:

1. das K. auf den Hl. Nikolaos (am 6. Dezember) *Ἐν τοῖς μύροις ἄγιε*: Mf. 28, Gf. 31, Vf. 29 v., Af. 70, Hf. 3,

Wf. 69 v., P. S. 202. Vgl. ferner P. Maas, Die Chronologie der Hymnen des Romanos, a.a.O., S. 33

2. das K. auf den Hl. Gregorios den Theologen (am 25. Januar). *Θεολόγῳ γλώττῃ σου*: Mf. 63 v., Vf. 60
3. das K. auf den Sonntag des verlorenen Sohnes *Τῆς πατρώας δόξης σου*: Mf. 70 v., Gf. 60, Vf. 66, P. S. 460
4. das K. auf den Sonntag des Gelähmten *Τὴν ψυχήν μου κύριε*: Mf. 122, Vf. 117.
5. das K. auf die Heiligen Konstantin und Helene (am 21. Mai) *Κωνσταντῖνος σήμερον*: Mf. 144 v.
6. das K. auf die Geburt des Johannes des Täufers, des Prodromos (am 24. Juni). *Ἡ στεῖρα σήμερον*: Mf. 147, Gf. 99, Vf. 131 v., Af. 151 v., Hf. 40, Wf. 111, P. S. 320
7. das K. auf den Hl. Bartholomaios *Φαεινὸς ὡς ἥλιος*: Af. 254 v. Vgl. C. Höeg, Einleitung zum Kod. Ash. 64, a.a.O., S. 47
8. K. anastasimon *Ἐξανέστης σήμερον ἀπὸ τοῦ τάφου*: Af. 183

Modus III Pl. (Barys)

Modell: das K. zum Fest der Transfiguration des Herrn (am 6. August). Pr. *Ἐπὶ τοῦ ὄρους μετεμορφώθης*. O. *Ἐγέρθητε οἱ νωθεῖς*: Mf. 162, Gf. 112 v., Vf. 143 v., Af. 168 v., Hf. 47 v., Wf. 120 v., P. S. 501

Prosomoion: K. anastasimon *Ἐκ τῶν τοῦ Ἅδου πυλῶν*: Af. 190 v.

Idiomelon: das K. zum Fest der Adoration des Kreuzes (am 3. Fastensonntag). Pr. *Οὐκέτι φλογίνη ρομφαία*. O. *Τρεῖς σταυροὺς ἐπήξατο*: Mf. 85, Gf. 73, Vf. 80 v., Af. 105 v., Hf. 20, Wf. 89 v., P. S. 53.

Modus IV

Modell: das K. zum Epiphaniasfest (6. Januar). Pr. *Ἐπεφάνης σήμερον*. O. *Τῇ Γαλιλαίᾳ*: Mf. 56 v., Gf. 48, Vf. 52 v., Af. 83, Hf. 12, Wf. 77, P. S. 16.

Prosomoia:
1. das K. zum Gedächtnis des Hl. Basileios (am 1. Januar) *Ὤφθης βάσις*: Mf. 50, Gf. 45 v., Vf. 47, Af. 81, Hf. 11, Wf. 76
2. das K. am Tage vor Epiphanias *Ἐν τοῖς ῥείθροις σήμερον*: Mf. 52 v.
3. das K. zum Gedächtnis des Hl. Apostels Thomas (am 6. Oktober) *Ὁ σοφίας χάριτος*: Mf. 11 v., Gf. 13 v., Vf. 12 v., Af. 54, Wf. 60 v.

4. das K. *Προστασία ἄμαχε τῶν θλιβομένων*: Af. 198
5. K. anastasimon *Ὁ σωτὴρ καὶ ῥύστης μου*: Af. 185

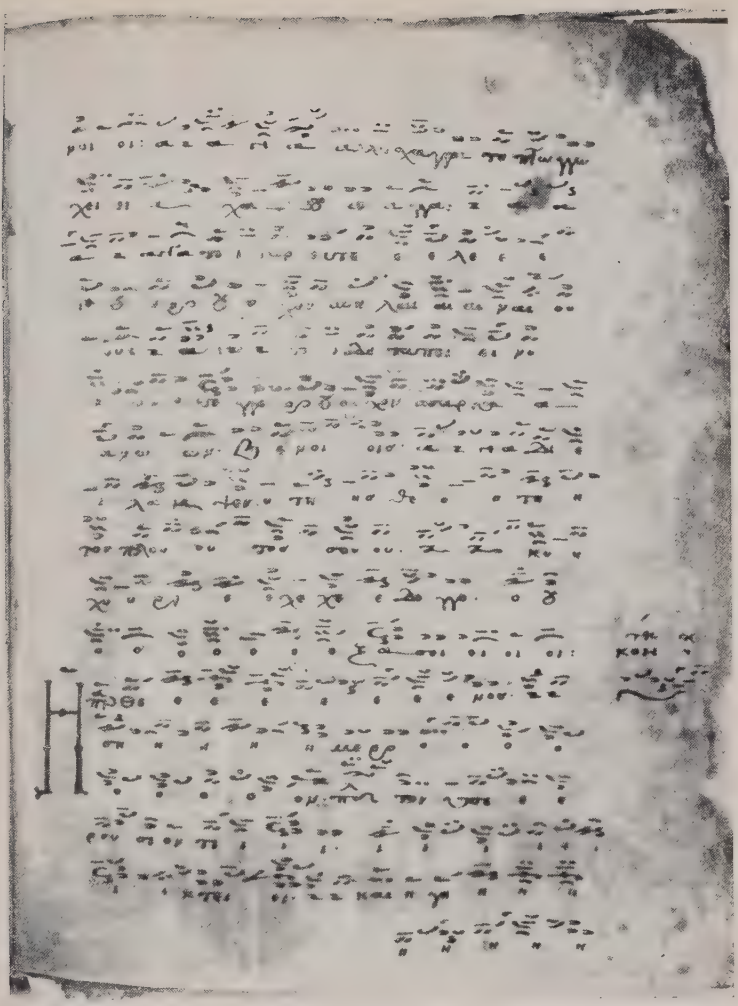
Modell: das K. zum Fest der Kreuzerhöhung (am 14. September). Pr. *Ὁ ὑψωθείς*. Der O. *Ὁ μετὰ τρίτον οὐρανόν* ist eine Kontrafaktur des *Τῇ Γαλιλαίᾳ*: Mf. 5v., Gf. 7, Vf. 6, Af. 49, Wf. 55, P. S. 507.

Prosomoia:
1. das K. zum 21. November. *Ὁ καθαρώτατος ναός*: Mf. 23 v., Gf. 26 v., Vf. 25 v., Af. 65 v., Wf. 67, P. S. 275
2. das K. auf den Karmittwoch *Ὑπὲρ τὴν πόρνην ἀγαθέ*: Mf. 100 v., Vf. 95, Af. 120, P. S. 478
3. das K. zum Gedächtnis des Hl. Georgios (am 23. April) *Γεωργηθεὶς ὑπὸ Θεοῦ*: Mf. 124, Gf. 126, Vf. 119 v., Af. 136 v., Hf. 33, Wf. 103. Der Text findet sich in: K. Krumbacher – A. Ehrhard, Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung, München 1911. Abhandlungen der Kgl. Bayer. Akad. der Wiss. Philosoph.-philolog. und hist. Kl. XXV. Bd. 3. Abh. S. 95ff. – Übersetzung in S. 264ff.
4. das K. am Mittwoch vor Pfingsten *Τῆς ἑορτῆς τῆς νομικῆς*: Mf. 126 v., Gf. 128, Vf. 121, Af. 139, Hf. 34, Wf. 104 v., P. S. 491
5. das K. zum 2. Juli (Depositio) *Περιβολὴν πᾶσι πιστοῖς*: Mf. 152 v., P. S. 529.

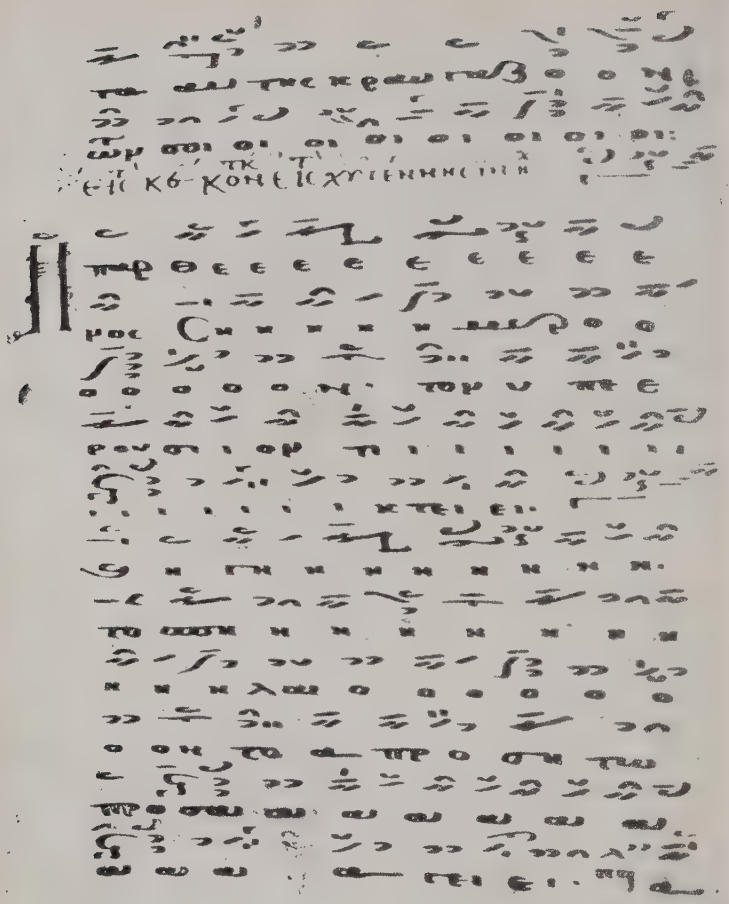
Idiomelon: das K. zum Fest Mariä Geburt (am 8. September). Pr. *Ἰωακεμὶ καὶ Ἄννα* O. *Ἡ προσευχὴ ὁμοῦ καὶ στεναγμὸς*: Mf. 3v., Gf. 4 v., Vf. 3 v., Af. 47, Wf. 54, P. S. 198. (Die Melodien der Prooemien *Ἰωακείμ καὶ Ἄννα* und *Ὁ ὑψωθείς* besitzen gewisse Ähnlichkeiten).

Modus IV. Pl.

Modell: das K. zum Sonntag Allerheiligen. Pr. *Ὡς ἀπαρχάς* (Mf. 141 v., Gf. 96, Vf. 127, Af. 149 v., Hf. 39, Wf. 110, P. S. 165). Der Oikos *Οἱ ἐν πάσῃ τῇ γῇ* wird in den liturgischen Handschriften als Prosomoion des berühmten Heirmos *Αὐτὸς μόνος* des Anastasius bezeichnet. Untersucht man nun die Melodien der beiden Oikoi, so stellt man fest, daß die Melodie des *Αὐτὸς μόνος* melismenreicher ist. Wie schon ausgeführt wurde, entspricht dies der besonderen liturgischen Bedeutung des Festes (Gedenktag der Entschlafenen, am Samstag der Apokreo) an welchem das K. *Μετὰ τῶν ἁγίων* O. *Αὐτὸς μόνος* (Mf. 72 v., Gf. 62 v., Vf. 68 v., Af. 92 v.,



Kodex Messinensis 129, fol. 43



Kodex Laurentianus Ashburnhamensis 64, fol. 75 v.

Hf. 15, Wf. 81 v., P. S. 242) gesungen wurde. Prosomoia des *Ὡς ὀπαρχάς:*

1. das K. *Ὁ μαθητὴς καὶ φίλος σου* zum Gedächtnis des Hl. Apostels Philippos (am 14. November): M f. 21, G f. 25, V f. 23 v., A f. 64, H f. 2, W f. 66.
2. das K. *Ὁ Ἰακὼβ ὠδύρετο* am Karmontag: M f. 97 v., V f. 92, A f. 117, P. S. 477.
3. K. anastasimon *Ἐξαναστὰς τοῦ μνήματος:* A f. 192.

Folgende Kontakien, zum Teil Idiomela sind größtenteils nach Phrasen des Modells komponiert:

1. das K. zum Gedächtnis der Hl. Thekla (am 24. September). Pr. *Τῆς παρθενίας τὸ κάλλος.* O. *Ἑορτῆς σεβασμίας ἡ ἔλλαμψις:* Mf. 10, Gf. 12, Vf. 11, Af. 51, Wf. 58 v.
2. das K. zum Gedächtnis des Hl. Theodoros (am 1. Samstag in den Fasten). Pr. *Πίστιν Χριστοῦ.* O. *Ὁ ἐν θρόνῳ φωτός:* Mf. 79 v., Gf. 67 v., Vf. 75, Af. 98 v., Hf. 17 v., Wf. 85, P. S. 579. Der O. ist eine Kontrafaktur des *Οἱ ἐν πάσῃ τῇ γῇ.*
3. das K. zum Karfreitag. Pr. *Τὸν δι' ἡμᾶς σταυρωθέντα.* O. *Τὸν ἴδιον ἄρνα:* Mf. 104 v., Gf. 84, Vf. 99 v., Af. 124, Hf. 26, Wf. 93, P. S. 101
4. das K. zum Gedächtnis der Heiligen Väter des Konzils in Nikäa. Pr. *Τῶν ἀποστόλων τὸ κήρυγμα.*. Der O. *Ἐν ὑψηλῷ κηρύγματι* ist eine Kontrafaktur des Oikos aus dem K. zum Ostersonntag *Τὸν πρὸ ἡλίου:* Mf. 131, Gf. 92 v., Vf. 123 v., Af. 145, Hf. 37, Wf. 107 v., P. S. 493
5. das K. auf die Entschlafenen (am Samstag der Tyrophagos). Pr. *Ὡς ἀγαπητὰ τὰ σκηνώματά σου.* Der O. *Τοῖς τοῦ βίου τερπνοῖς* ist eine Kontrafaktur des *Οἱ ἐν πάσῃ τῇ γῇ:* Af. 178, P. S. 44.

Zu einer besonderen Gruppe können folgende Kontakien zusammengefaßt werden: der berühmte Akathistos Hymnos gesungen am Samstag der 5. Fastenwoche bzw. zum Fest der Verkündigung Mariä am 25. März (vgl. E. Wellesz, The Akathistos Hymn, a.a.O., S. XIIIff.) Pr. *Τῇ ὑπερμάχῳ* O. *Ἄγγελος πρωτοστάτης:* Mf. 87, Gf. 75, Vf. 82 v., Af. 108, Hf. 21, Wf. 94 v., P. S. 250 (die Oikoi II–XXIV finden sich nur in Af. 1–44), zwei Kontrafakturen:

1. das K. *Τῇ ὑπερμάχῳ κραταιᾷ ἀντιλήψει* zum Gedächtnis des Hl. Nikolaos (Hf. 3 v., P. S. 613).
2. K. anastasimon *Τῷ ἀναστάντι σοι Χριστέ:* Af. 193 v. – Transkribiert von J. Raasted. Vgl. E. Wellesz, The Akathistos Hymn, S. 99ff.

und das Idiomelon auf den Ostersonntag: Pr. *Εἰ καὶ ἐν τάφῳ κατῆλθες*. Der Oikos *Τὸν πρὸ ἡλίου ἥλιον* ist, wie schon erwähnt wurde, ein Modell: Mf. 112 v., Gf. 89, Vf. 107 v., Af. 129 v., Hf. 29 v., Wf. 99, P. S. 124.

Die Melodien der Prooemien *Τῇ ὑπερμάχῳ* und *Εἰ καὶ ἐν τάφῳ* sind sehr ähnlich, ja zum Teil identisch[19]). Nachstehend die Schemata der Stücke (die Zahlen beziehen sich auf die Verse, die Buchstaben auf die Melodieabschnitte):

Τῇ ὑπερμάχῳ	*Εἰ καὶ ἐν τάφῳ*
V. 1 = A	V. 1 = A
2 = A	2 = A
3 = B	3 = B
4 = C	4 = C
5 = D	5 = C'
6 = B variiert	6 = B variiert

Dabei sind die Glieder A in beiden Stücken melodisch identisch. Ebenso (von einigen Varianten abgesehen) die Glieder B und B variiert. Die Glieder C bzw. C und D sind dagegen verschieden. Die formale Struktur des *Εἰ καὶ ἐν τάφῳ* ist danach geschlossener. Im Anhang IV–V teile ich die beiden Prooemien nach der Handschrift A mit. Auch die metrische Struktur der Dichtungen ist weitgehend ähnlich. Man vergleiche (die Zahlen beziehen sich auf die Silbenanzahl):

Τῇ ὑπερμάχῳ: (14) a + (14) a + (13) b; (13) c + (13) c + (13) d.
Εἰ καὶ ἐν τάφῳ: (12) a + (12) a + (13) b; (14) c + (14) c + (12) d.

Aus allem geht eindeutig hervor, daß die beiden Prooemien zusammengehören. Zieht man ferner die von einigen Forschern aufgestellte These in Betracht, daß das Prooemion *Τῇ ὑπερμάχῳ* eine spätere Zutat zum Korpus des Akathistos darstellt[20]), so scheint es als durchaus möglich, daß für die Komposition des *Τῇ ὑπερμάχῳ* das Prooemion *Εἰ καὶ ἐν τάφῳ* als Modell gedient hat.

Zum IV. plagalen Modus gehören schließlich die folgenden Idiomela:

1. das K. zum Sonntag der Orthodoxie. Pr. *Ὁ ἀπερίγραπτος Λόγος*. O. *Τοῦτο τὸ τῆς οἰκονομίας*: Mf. 81, Gf. 68 v., Vf. 77, Af. 100 v., Hf. 18, Wf. 86 v., P. S. 334
2. das K. zum Sonntag des Hl. Apostels Thomas. Pr. *Τῇ φιλοπράγμονι δεξιᾷ σου*. O. *Τίς ἐφύλαξε*: Mf. 118, Gf. 123, Vf. 113, Af. 132, Hf. 30 v., Wf. 100 v., P. S. 140

[19]) Vgl. hierzu: E. Wellesz, Das Prooemion des Akathistos, a.a.O., S. 193 ff. – C. Höeg, The oldest slavonic tradition of Byzantine Music, Proceedings of the British Academy, Bd. XXXIX (1953) S. 55 ff. – Ferner E. Wellesz, The Akathistos Hymn, a.a.O., S. LVIII, LXVIII und S. 3–4.

[20]) Vgl. E. Wellesz, The Akathistos Hymn, a.a.O., S. XXV.

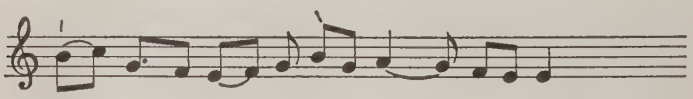
3. das K. auf Pfingsten. Pr. *"Οτε καταβὰς τὰς γλώσσας.* O. *Ταχεῖαν καὶ σταθηράν*: Mf. 133, Gf. 94 v., Vf. 125, Af. 147, Hf. 38, Wf. 109, P. S. 157.

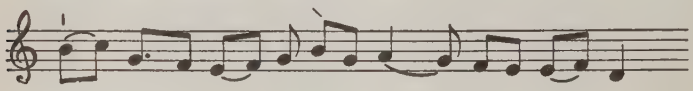
Das tonartliche Gefüge der Kontakien weist manche Eigenheiten auf, die sich bei dem Studium der Kanones und der Stichera nicht konstatieren lassen. Demzufolge wollen wir uns im folgenden dem modalen Problem zuwenden. Wir beginnen mit einer allgemeinen Feststellung: in den Kontakienmelodien sind alle 8 Echoi (Modi) nicht gleichmäßig vertreten. Hier die Tonartenverhältnisse:

I	Modus	6	I	Pl. Modus	3
II	Modus	25	II	Pl. Modus	11
III	Modus	9	III	Pl. Modus	3
IV	Modus	13	IV	Pl. Modus	17

Dabei fällt zunächst auf, daß die Schlußkadenzen des II. und II. plagalen Modus nicht in e – wie dies in der Überlieferung der Kanones und der Stichera der Fall ist –, sondern stets in d enden. In dieser Hinsicht gibt es wohl kaum einen bemerkenswerten Unterschied zwischen dem I., I. pl., II. und II pl. Modus. Im Anhang VI teile ich nach den Handschriften der Grottaferratagruppe die zumeist vorkommenden Schlußkadenzen dieser 4 Modi mit. Unter A steht die typische Schlußkadenz des I. und I. pl. Modus. Sie erfährt im Laufe einer Melodie mancherlei Umwandlungen, jedoch bleibt ihr melodisches Gerüst stets beibehalten. Unter B findet sich dann eine für den II. ud II. pl. Modus, unter C eine für den II. pl. Modus typische Schlußkadenz. Wie man an diesen Beispielen sieht, ist der modale Charakter der 4 Tonarten verwischt. Doch kann man nicht von einer absoluten Nivellierung der Modi sprechen. Es bleiben zwischen ihnen gewisse Unterschiede bestehen, so vor allem in der Bevorzugung mancher für jeden Echos charakteristischen Tonformeln, Phrasen und Medialkadenzen, in der Reihenfolge der Kadenzen und innerhalb des gewöhnlich gleichen Ambitus in der Bevorzugung der höheren oder tieferen Tonlage. Um dies letztere zu veranschaulichen: der II. Modus bewegt sich mit Vorliebe in der höheren Tonlage von g aufwärts und seltener in der tiefen um d, während beim II. pl. Modus die Dinge umgekehrt liegen. Als Hauptpfeiler des Melodieaufbaues erweisen sich bei allen 4 Modi die Töne d und g. So kadenzieren die meisten Phrasen gewöhnlich entweder in d oder in g, wobei sich für mehrere Kontakien der Modulationsplan D-G-D ergibt. Man vergleiche beispielsweise das Prooemion des *Ὁ μήτραν παρθενικήν*.

Eine wesentliche Frage ist, auf welcher Weise die oben geschilderte, den Kontakien eigentümliche Trübung des modalen Charakters zustande kam. Stammen diese Melodien aus einer Zeit, in der das System des Octoechos

noch nicht ausgebildet war oder handelt es sich hier vielmehr um eine spätere Entwicklung, die zu einer neuen, sozusagen nachklassischen Epoche der byzantinischen Kirchenmusik überleitet? Diese Frage wird mit letzter Sicherheit kaum zu beantworten sein, doch kann hier hinzugefügt werden, daß diese merkwürdige Entwicklung auch in den Stichera anzutreffen ist. Untersucht man nämlich die modale Struktur der Stichera des II. und II. pl. Modus, so stellt man fest, daß die sogenannten »unterbrochenen«[21]) und die Partialkadenzen sehr häufig in d enden. So dürfen wir neben der Finalis e den Ton d als Confinalis d. h. Abschnittfinalis ansetzen. In diesem Zusammenhang verweise ich auf einige besonders lehrreiche Beispiele: die Hymnen 3, 17, 21, 23, 79, 95 aus dem von Wellesz[22]) übertragenen Sticherarium für September und die Hymnen 10, 11, 70 aus dem von Tillyard übertragenen Sticherarium für November[23]). Dabei ist es hochinteressant zu verfolgen, wie die für die Stichera des II. und II. pl. Modus stereotype Kadenz

gelegentlich folgendermaßen nach d erweitert wird[24]):



Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Melodien der Kontakien des D-Modus (also I., I. pl., II. und II. pl. Modus) regelmäßig nach G modulieren. Das gleiche läßt sich merkwürdigerweise in den Kontakien des III. und III. pl. Modus beobachten. Insbesondere die Melodie des einzig für den III. Modus belegbaren Modells *Ἡ παρθένος σήμερον* bewegt sich, von den Schlußkadenzen der einzelnen Absätze abgesehen, vornehmlich in der Region des 4. und 4. pl. Modus[25]). (Vgl. Anhang III). Ebenso modulieren die Oikoi der zwei Kontakien des III. pl. Modus nach G und enden auf G. In allen diesen Fällen schwankt das modale Empfinden dauernd zwischen F und G.

---

[21]) Vgl. H. J. W. Tillyard, The Hymns of the Sticherarium for November, Mon. Mus. Byz. Série Transcripta Bd. II, Kopenhagen 1938, S. 167f.

[22]) M. M. B. Transcripta Bd. I, Kopenhagen 1936.

[23]) M. M. B. Transcripta Bd. II. Vgl. S. 21.

[24]) Vgl. die Hymnen 3 und 17 aus dem Sticherarium für September, ferner die Hymne 11 aus dem Sticherarium für November.

[25]) Auch die zum III. Modus gehörenden, sog. »papadischen« Gesänge der neugriechischen Kirche modulieren zum IV. pl. Modus. Vgl. D. Panajotopoulos, *Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Athen 1947, S. 194.

Zusammenfassend stellen wir fest, daß in den Kontakienmelodien die Tonarten in D und G vorherrschen. Es handelt sich um ein Phänomen, welches auch bei den gregorianischen Antiphonen, Offiziumsresponsorien und Tractus beobachtet werden konnte[26]). Daraus zieht P. Wagner den Schluß, daß die beiden Tonarten in D und G »im liturgischen Gesange älter sind als die sechs anderen des Octoechos«.

Über den Aufbau des Kontakions liegen von philologischer Seite mehrere wertvolle Studien vor. An dieser Stelle sei vor allem auf die verdienstvollen Arbeiten W. Meyers, K. Krumbachers und P. Maas' verwiesen. In feinsinnigen Analysen – und ohne Kenntnis der Melodien – konnte zuerst W. Meyer[27]) die Gliederung des Strophenbaues, insbesondere der Prooemien, aufzeigen, indem er einerseits erkannte, wie sich die Kurzzeilen in Langzeilen vereinigen, andererseits unter Beachtung der stärkeren und schwächeren Sinnespausen die Strophen in Absätzen und die Absätze in Langzeilen zerlegte. Meyer hat ferner darauf hingewiesen, daß für den Aufbau der Prooemienstrophen hauptsächlich das Prinzip der Wiederholung der Langzeilen verbindlich ist. Dabei ist es offensichtlich, daß vor allem musikalische Prinzipien eine derartige Gestaltung der Dichtung herbeiführen. Jede Kurzzeile bildet nämlich in der Regel eine melodische Phrase, seltener wird sie in zwei Phrasen unterteilt. Zwei Kurzzeilen zusammen bilden dann gewöhnlich eine Langzeile, ihr entspricht im melodischen Aufbau eine Periode. Die Wiederholung von solchen melodischen Perioden bildet bekanntlich seit jeher ein elementares Konstruktionsmittel für den Aufbau einer Melodie.

Für die Prooemien der Kontakien ergeben sich folgende Schemata: AAB, AABBC, AAB; CCD, AAB; CCCD und AABBC; DDE.

Als Beispiel zum ersten Typus nenne ich das Prooemion des Kontakions *Ὅτε καταβάς*: A (a+b+c) +A (a+b+c) +B (d+e). (Die Kleinbuchstaben beziehen sich auf die melodischen Phrasen, die Großbuchstaben auf die Perioden.)

Nach dem zweiten Typus AABBC ist das Prooemion des Weihnachtsliedes *Ἡ παρθένος σήμερον* gebaut (vgl. Anhang III):

Zeilen 1– 2 : A (a + b + c)
Zeilen 3– 4 : A (a + b'+ c)
Zeilen 5– 6 : B (d + e + f)
Zeilen 7– 8 : B (d'+ e verkürzt + f erweitert)
Zeilen 9–10 : C (d' erweitert + d'+ g).

---

[26]) Vgl. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd. III, Leipzig 1921, S. 303, 329, 368, 490ff., 525.

[27]) W. Meyer, Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung, in Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik, Bd. II, Berlin 1905, S. 62ff.

Zu diesem Typus gehören auch die Stücke: *Τὴν ἐν πρεσβείαις, Ἀρχιστράτηγε Θεοῦ, Τοῖς τῶν αἱμάτων σου, Τῷ Θεῷ ἀπὸ μήτρας, Τοὺς ἀσφαλεῖς, Τῆς παρθενίας τὸ κάλλος.*[27a])

Als Beispiele zum Typus AAB; CCD nenne ich dann folgende Prooemien: *Ὁ ὑψωθείς, Τῇ φιλοπράγμονι, Χειρόγραφον, Οἱ τὴν χάριν, Ὅταν ἔλθῃς ὁ Θεός, ὁ μήτραν* endlich das schon behandelte *Εἰ καὶ ἐν τάφῳ* (vgl. Anhang V).

Ein Beispiel zum Schema AABBC; DDE liefert schließlich das Prooemion *Ἡ τοῦ Προδρόμου ἔνδοξος ἀποτομή.*

Untersucht man nunmehr den Aufbau der Oikoi, so fällt zunächst auf, daß sie umfangreicher und kunstvoller als die Prooemien aufgebaut sind. Zwar spielt auch hier die Wiederholung derselben Versformen (Paare von gleichen Langzeilen) eine bedeutende Rolle, doch lassen sich hier viel schwieriger gewisse Schemen herausarbeiten. Für die Strophen von ungefähr 20 Versen scheint sich die Dreiteilung, für die Strophen kleineren Umfanges die Zweiteilung zu empfehlen[28]). Die musikalische Analyse der Strophen stimmt in vielen Fällen mit der metrischen überein, so daß für mehrere Oikoi musikalischer und metrischer Bauplan zusammenfallen. Doch entspricht der Wiederholung von gleichen Zeilenpaaren nicht unbedingt eine Wiederholung der gleichen melodischen Phrasen, wobei selbstverständlich auch das Gegenteil zutrifft. Man vergleiche beispielsweise die Musterstrophe des Kontakions zum »jüngsten Tag« *Τὸ φοβερόν σου κριτήριον.* Ich teile den metrischen Bauplan der Strophe nach Krumbacher[29]) mit und weise nur auf die sich wiederholenden melodischen Glieder hin:

Dichtung:	I) abca + dcc	II) efc + bbh + ii		III) ddk + fff.
Musik:	A	A	BB	CC

Ein schönes Beispiel von Wiederholung der Langzeilen bietet dann die von Meyer[30]) behandelte Strophe *Ἄγγελος πρωτοστάτης* aus dem Akathistos. Die die Strophe abschließenden 12 Chairetismoi (Lobpreisungen der Theotokos), Verse 8–24, bilden Paare von gleichen Zeilen nach dem Schema: aa bb cc dd ee ff + Refrain. Dagegen sieht der musikalische Bauplan folgendermaßen aus: ab cd ee ff gg hi + Refrain[31]). Als nächstes Beispiel nenne ich die berühmte Musterstrophe *Τὴν Ἐδέμ* aus dem Weihnachtskontakion

[27a]) Zu dem Prooemion *Ἡ παρθένος σήμερον* vgl. auch E. Wellesz, Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik, Münster 1923, S. 55 ff.

[28]) Vgl. K. Krumbacher, Umarbeitungen bei Romanos, a.a.O., S. 127.

[29]) Studien zu Romanos in Sitzungsberichte der K. B. Akademie der Wissenschaften 1898, Bd. II, S. 127.

[30]) A.a.O., S. 78 ff.

[31]) Vgl. E. Wellesz, The Akathistos Hymn, a.a.O., S. LVIII, LXVIII–LXIX und S. 4 ff.

des Romanos. (Vgl. Anhang III). Der metrische Bauplan der Strophe wird nach P. Maas[32]) wiedergegeben. (Die Buchstaben bezeichnen die innerhalb der Strophe sich wiederholenden Einheiten, die sich nicht wiederholenden sind mit x bezeichnet):

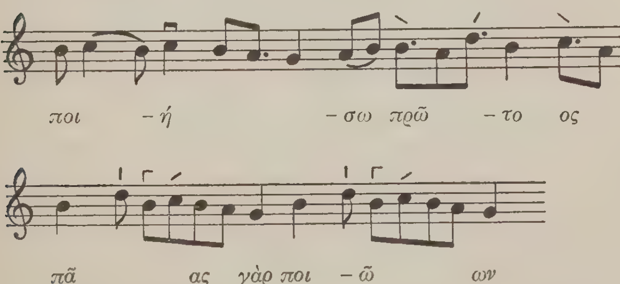
Zeilen:	1–2	3–4	5 6	7–9	10–13	14 15	16 17	18–19	20–21
Dichtung:	a	a	b b ;	cx	cx ;	d d	e e ;	x	x
Musik:	A	A'	B C	Dx	Dx	x x	Avar..	Avar.	Avar.

Wie aus obigem Schema ersichtlich ist, wird die Strophe nach metrischen Gesichtspunkten und unter Berücksichtigung der schwächeren und stärkeren Sinneseinschnitten in vier Abschnitte zerlegt. Dagegen läßt sich die Melodie der Strophe zwanglos in drei Abschnitte teilen nach dem Schema: A (Zeilen 1-6) + B (7–15) + A' (16–21). Der erste Abschnitt A kadenziert in f, der zweite B moduliert nach g und bewegt sich in der Region des IV. Modus, während der dritte Abschnitt A' sozusagen eine erweiterte Reprise des ersten Teiles darstellt.

Daß der musikalische Aufbau einer Strophe gelegentlich von dem metrischen abweicht, läßt sich ferner an folgendem Beispiel zeigen. K. Krumbacher[33]) hat die metrische Struktur der in unseren Handschriften 18mal vorkommenden Musterstrophe *Τράνωσον* untersucht. Er zerlegte die Strophe in zwei Abschnitte nach dem Bauschema:

I) ab + cd + ae II) fg + hg + dg + ic

Demnach endet der erste Abschnitt mit den Worten *ποιήσω πρῶτος*, während der zweite mit der Zeile *Πᾶς γὰρ ποιῶν* beginnt. Man würde erwarten, daß sich zwischen den beiden Abschnitten ein entsprechender Einschnitt in der Melodie findet. Das ist jedoch hier nicht der Fall: die korrespondierende melodische Phrase kadenziert nicht bei *ποιήσω πρῶτος*, sondern erst nach dem *Πᾶς γὰρ ποιῶν*: Af. 156



[32]) P. Maas, Das Weihnachtslied des Romanos, BZ Bd. XXIV (1923–1924) S. 1–13.
[33]) Umarbeitungen bei Romanos, a.a.O., S. 124ff.

Unter den Kontakienstrophen finden sich endlich einige Melodien, die durch besondere symmetrische Gliederung auffallen. Als ein interessantes Beispiel sei hier die schöne Strophe des Kontakions 'Triumph des Kreuzes' *Τρεῖς σταυρούς* genannt. Die Strophe wurde von philologischer Seite, soweit mir bekannt, nicht behandelt. (In seinen Studien zu Romanos, S. 111ff. diskutiert K. Krumbacher eigentlich nur die Frage, ob der 18. Vers der Strophe ein 12-Silber oder ein 13-Silber sei). Die Strophe besteht aus 21 Versen (vgl. Pitra S. 54) und läßt sich in fünf Absätze zerlegen, wobei für die Melodiegestaltung das Prinzip der Wiederholung der gleichen Phrasen eine entscheidende Rolle spielt. Es ergibt sich folgender Bauplan:

I)	Zeilen 1–2 = A	Zeilen 3–4 = A variiert
II)	Zeilen 5 = B	Zeilen 6 = B
III)	Zeilen 7–8 = C	Zeilen 9–10 = C (leicht variiert)
IV)	Zeilen 11–12 = D (= A'+ B)	
V)	Zeilen 13–16 = E	Zeilen 17–20 = G

Refrain = Zeile 21.

Die Glieder E und G bestehen teilweise aus den gleichen melodischen Phrasen.

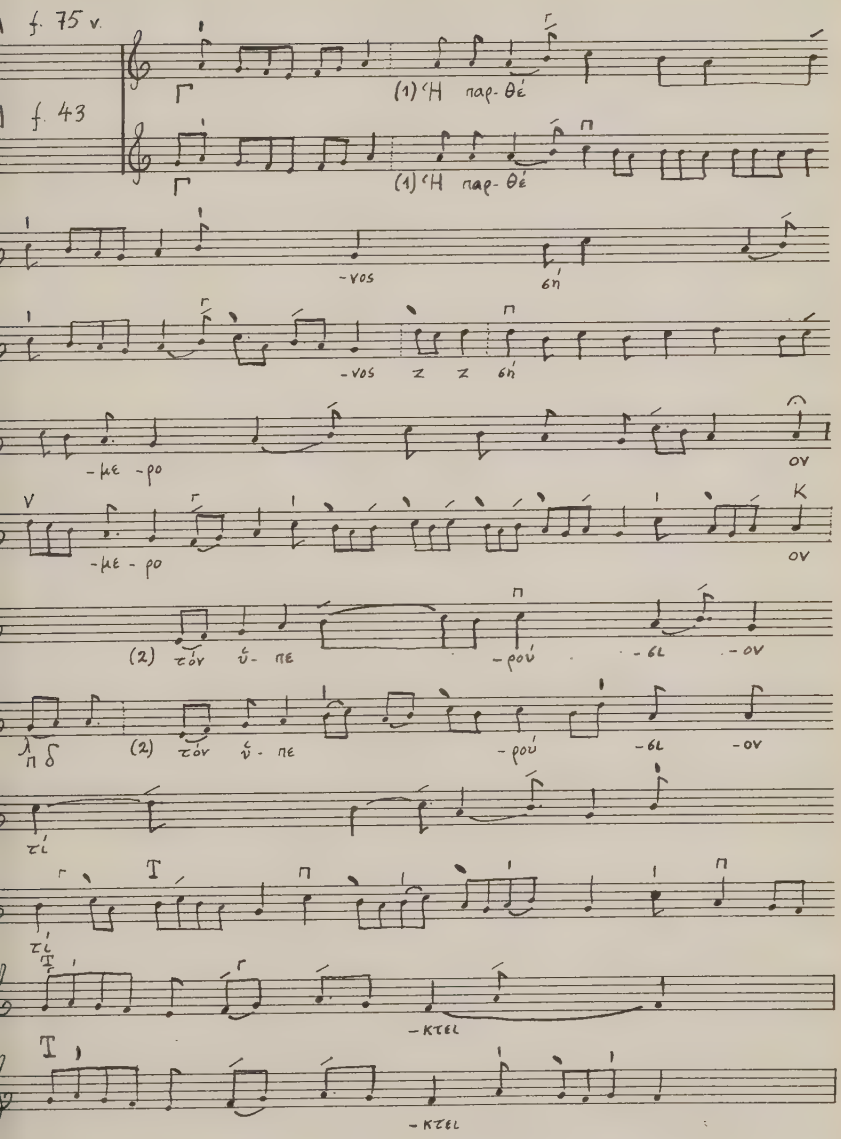
Wie man sieht, liegt dem Aufbau dieser Melodie das Prinzip der »fortschreitenden Repetition« zugrunde – ein Prinzip, nach welchem bekanntlich die Sequenzen der Westkirche gebaut sind. Es sei hier hinzugefügt, daß die Möglichkeit eines Zusammenhanges zwischen der Sequenz und dem Kontakion bereits von mehreren Forschern untersucht wurde. Die Vertreter der sog. »byzantinischen Theorie« (F. J. Mone, J. B. Pitra, P. Wagner und W. Meyer, der allerdings später seine diesbezügliche Ansicht widerrufen hat[34])) haben die Vermutung ausgesprochen, daß die Sequenz ein Importgut aus Byzanz sei. Dagegen führten neuere Untersuchungen von H. Spanke[35]) zu dem Ergebnis, daß »sich der Parallelismus bei der liturgischen Sequenz nicht als Phänomen fremder Herkunft herausstellt, sondern auch ohne Import genügend zu erklären ist«. Wie dies auch sein mag, ein Faktum läßt sich ohne weiteres feststellen: zwischen dem Kontakion und der Sequenz bestehen angesichts ihres Aufbaues gewisse bemerkenswerte Ähnlichkeiten[36]). Doch sollte man dabei das Kontakion nicht als Ganzes –

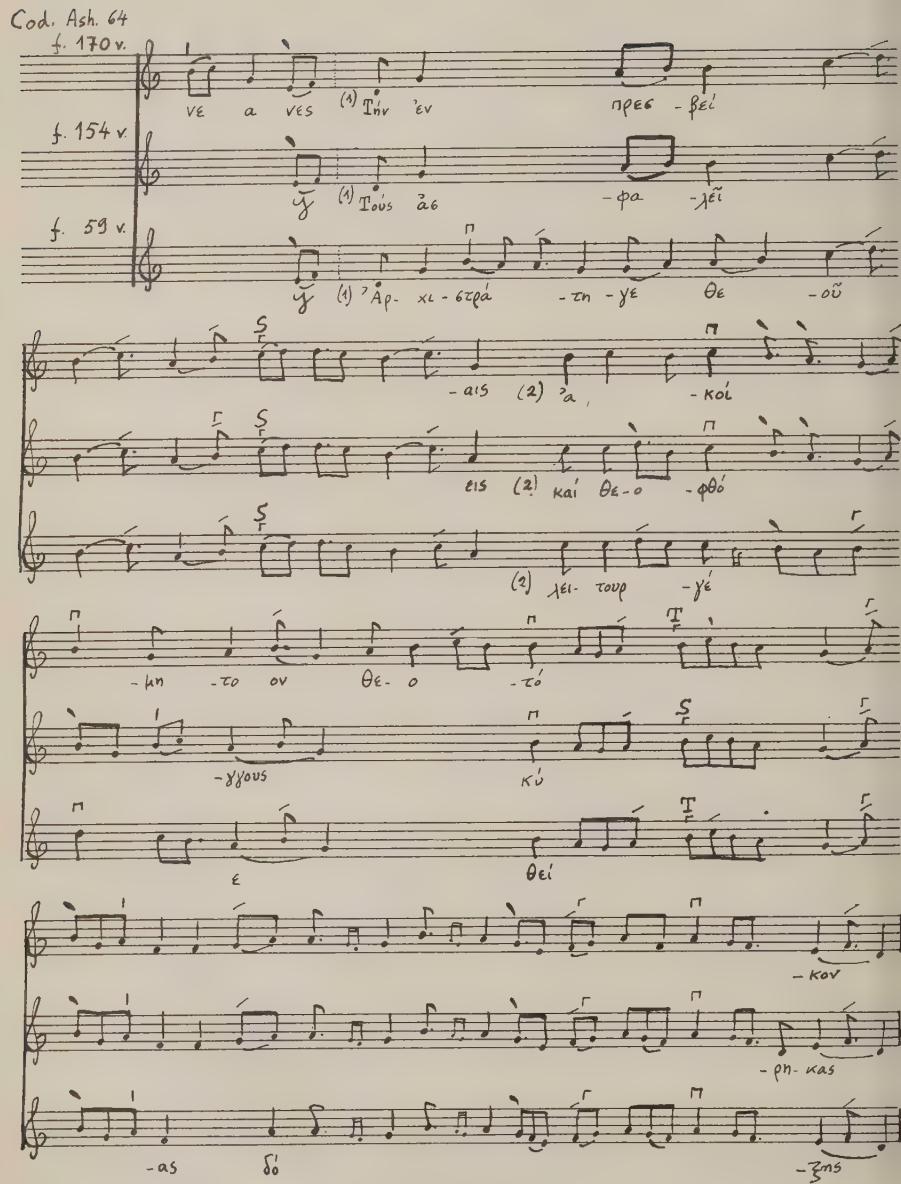
[34]) Vgl. W. Meyer, a.a.O., S. 94ff.

[35]) Aus der Vorgeschichte und Frühgeschichte der Sequenz, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur Bd. 71 (1934), S. 31.

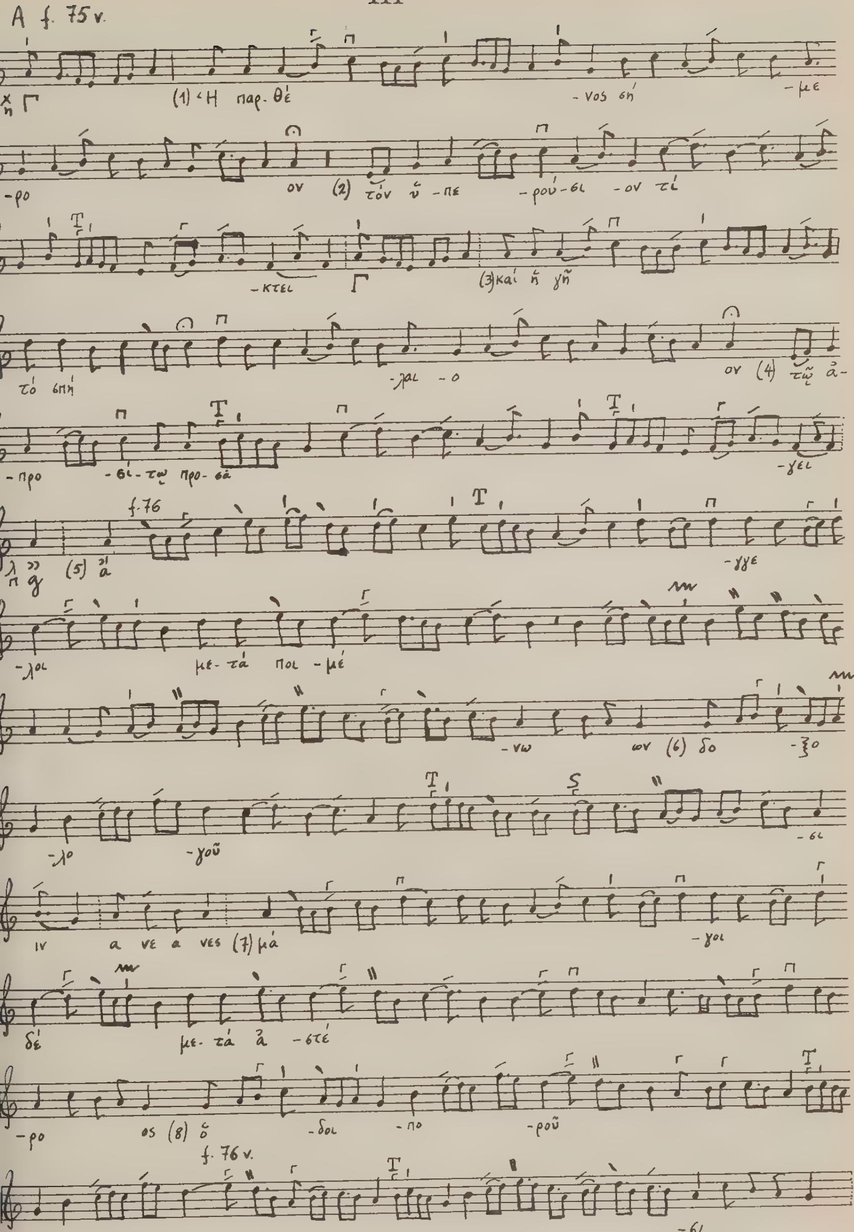
[36]) In diesem Zusammenhang sei auch auf eine notationstechnische Ähnlichkeit der beiden Gattungen hingewiesen. Die am Anfang der Prooemien der Kontakien doppelt erscheinenden Phrasen werden im Kod. Ash. 64 (vgl. C. Höeg, Einleitung zum Kodex, a. a. O., S. 34) mit einem als *ὅμοιον* oder *προσόμοιον* deutbaren Zeichen gekennzeichnet. Ferner wird bei den Sequenzen das Zeichen d = duplex

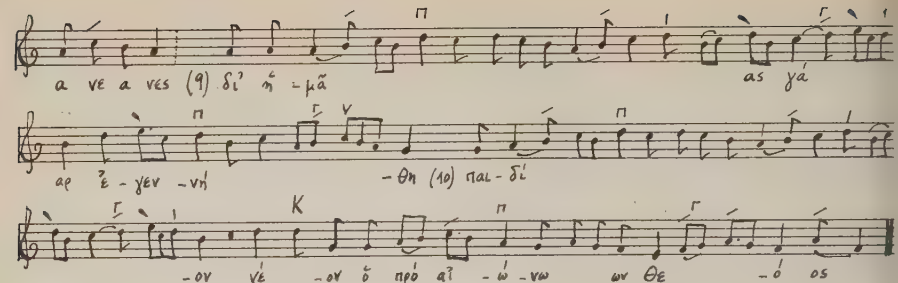
I


f. 75 v.
f. 43
(1) Ἡ παρ- θέ
(1) Ἡ παρ- θέ
-νος
-νος
-με -ρο
-με -ρο
(2) τὸν ὑ- πε
-ρού
(2) τὸν ὑ- πε
-ρού
-κτει
-κτει

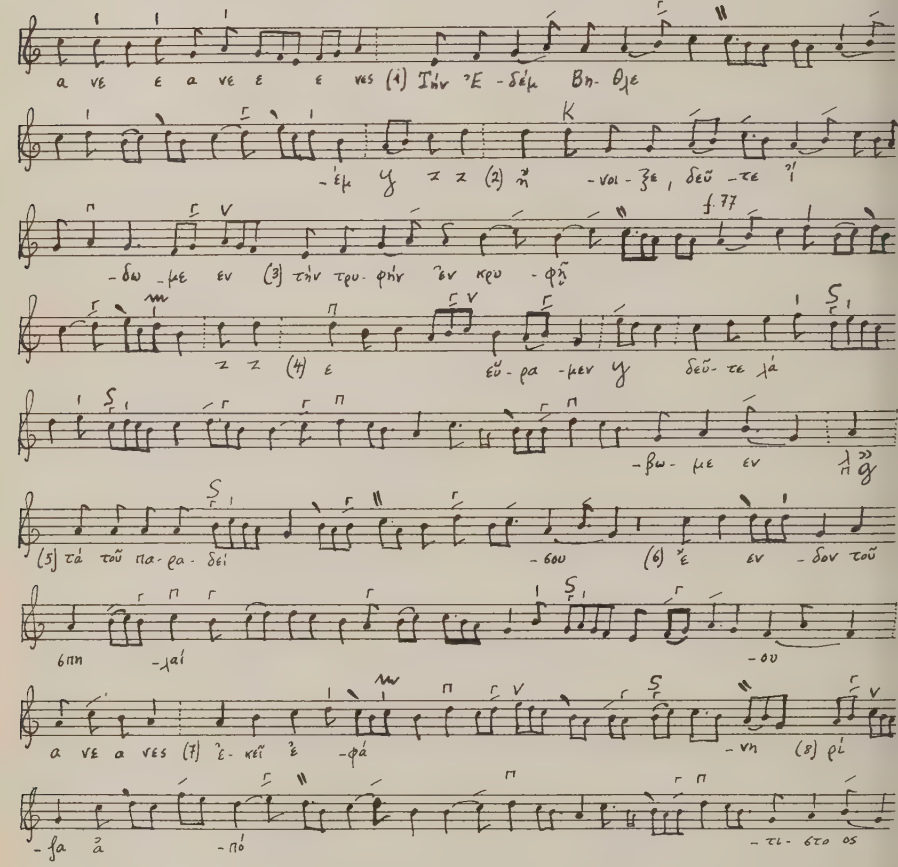

Cod. Ash. 64
f. 170 v.
f. 154 v.
f. 59 v.
νε a νες (1) Τὴν ἐν πρεσ - βεί
(1) Τοὺς ἁ6 - φα - λεῖ
(1) Ἀρ- χι - 6τρά - τη - γε θε - οῦ
- αις (2) ἁ - κοί
εις (2) καί θε - ο - φθό
(2) λει- τουρ - γέ
- μη - το ον θε- ο - τό
- γγους κύ
ε θεί
- κον
- ρη- κας
- as δό
- ξης

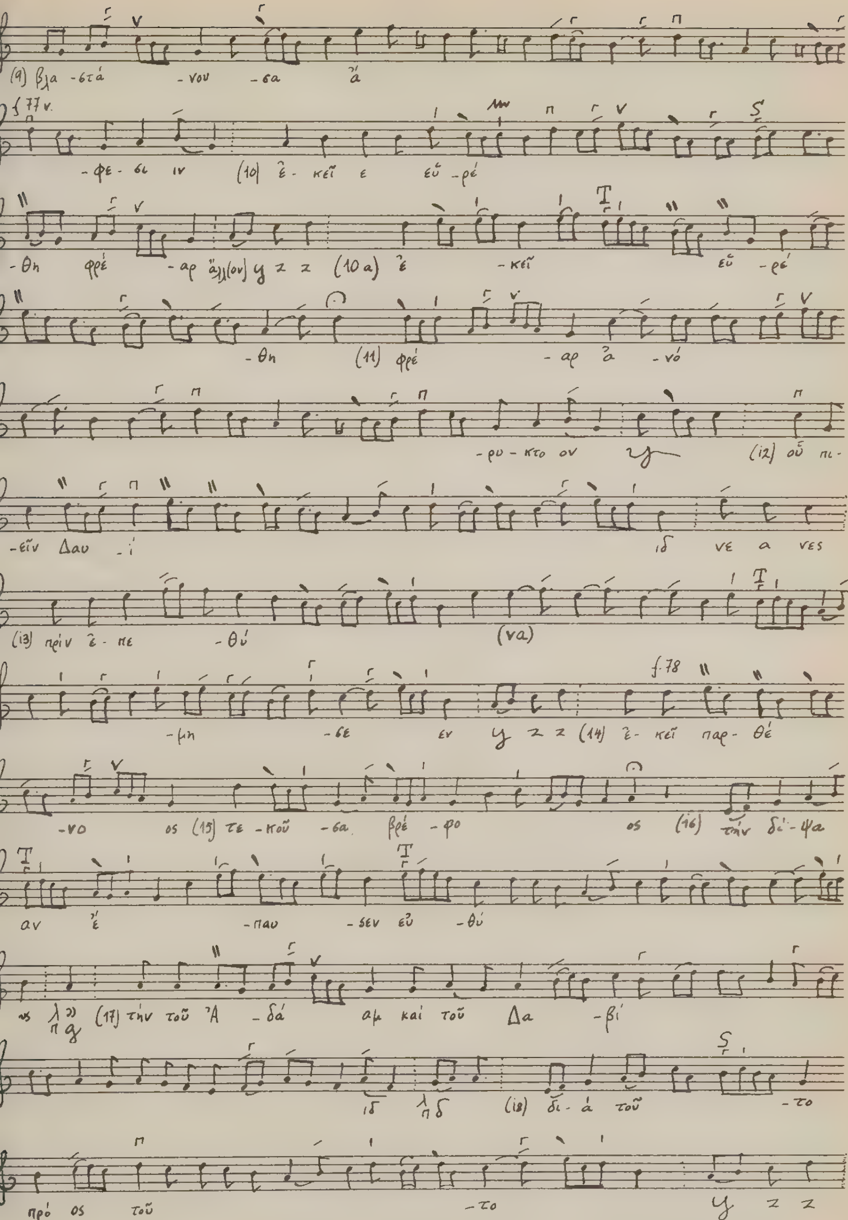
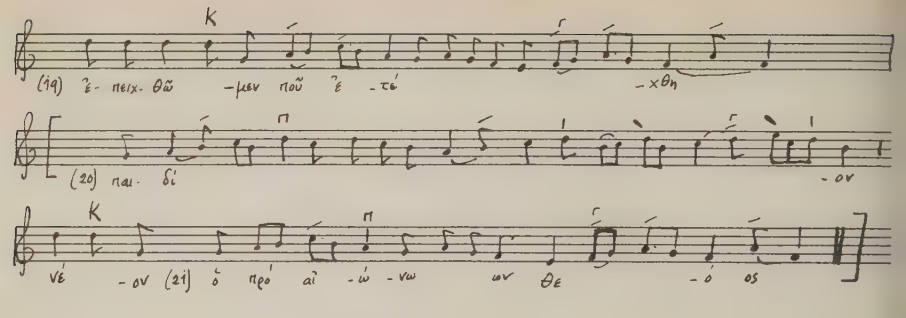
III


A f. 75 v.
(1) Ἡ παρθέ -νος σή -με
-ρο ον (2) τὸν ὑ-πε -ρού-σι -ον τί
-κτει (3) καὶ ἡ γῆ
τὸ σπή -λαι -ο ον (4) τῷ ἀ-
-προ -σί-τῳ προ-σά -γει
f. 76
(5) ἄ -γγε
-λοι με-τὰ ποι-μέ
-νω ων (6) δο -ξο
-λο -γοῦ -σι
ιν α νε α νες (7) μά -γοι
δὲ με-τὰ ἀ -στέ
-ρο ος (8) ὁ -δοι -πο -ροῦ
f. 76 v.
-σι


a νε a νες (9) δι' ἡ -μᾶ
as γά
αρ ἐ -γεν -νή
-θη (10) παι -δί
-ον νέ -ον ὁ πρό αἴ -ώ -νω ων θε -ό ος

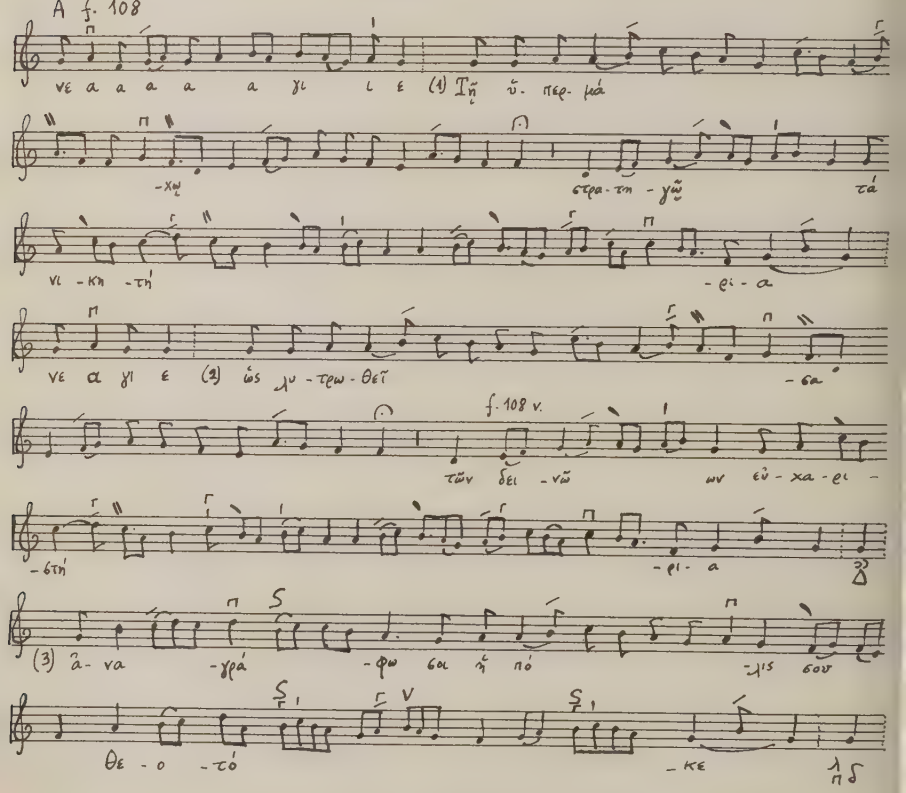
ΟΙΚΟΣ

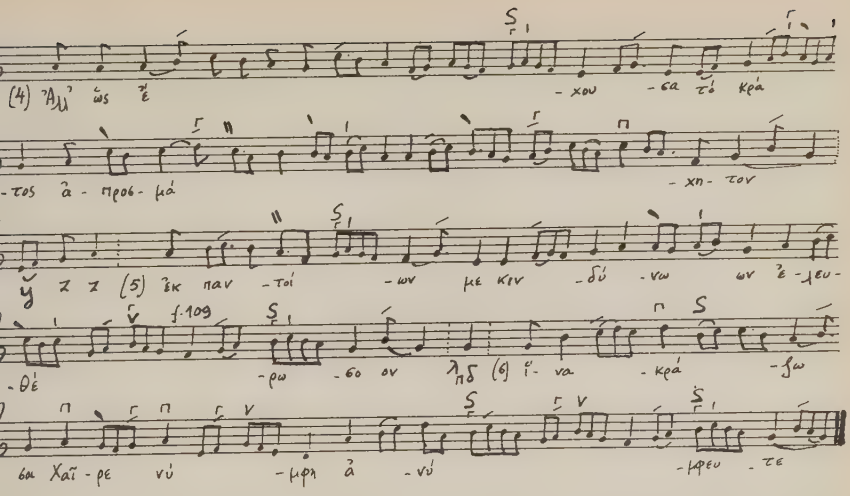

a νε ε a νε ε ε νες (1) Τὴν Ἐ -δέμ Βη- θλε
-έμ γ z z (2) ἡ -νοι -ξε, δεῦ -τε γί
f. 77
-δω -μεν εν (3) τὴν τρυ- φὴν ἣν κρυ -φῇ
z z (4) ε εὕ -ρα -μεν γ δεῦ- τε λά
-βω- με εν λή γ
(5) τὰ τοῦ πα- ρα- δεί -σου (6) ἐ εν -δον τοῦ
6πη -μαί -ου
a νε a νες (7) ἐ- κεῖ ἐ -φά -νη (8) ρί
-βα ἀ -πό -τι- στο ος


(9) βλα -στά -νου -σα ά
f. 77v.
-φε- σι ιν (10) ἐ- κεῖ ε εὗ -ρέ
-θη φρέ -αρ ἄλλ(ον) (10 a) ἐ -κεῖ εὗ -ρέ
-θη (11) φρέ -αρ ἀ -νό
-ρυ - κτο ον (12) οὗ πι-
-εῖν Δαυ -ί ιδ νε α νες
(13) πρίν ἐ- πε -θύ (να)
-μη -σε εν (14) ἐ- κεῖ παρ- θέ
f. 78
-νο ος (15) τε -κοῦ -σα βρέ -φο ος (16) τὴν δί- ψα
αν ἔ -παυ -σεν εὐ -θύ
-ως (17) τὴν τοῦ Ἀ -δά αμ καὶ τοῦ Δα -βί
ιδ (18) δι- ά τοῦ -το
πρό ος τοῦ -το

Kommentar

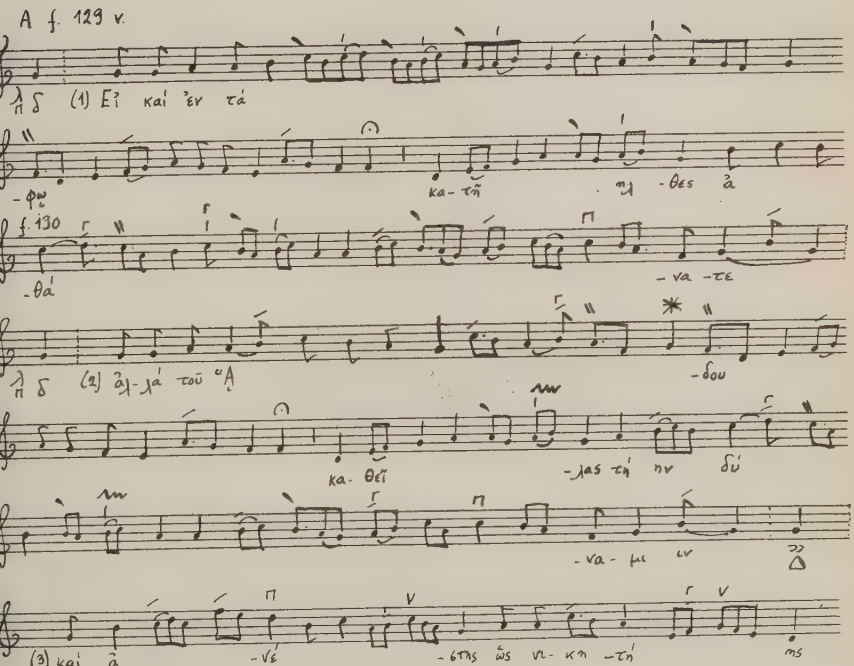
Oikos, Zeile 6: (ἔν)-δον. Statt ⸗ muss ↄx gesetzt werden. Vgl. W f. 73 v., ferner die entsprechenden Phrasen der Kontrafakta in **A**: f. 71 v., f. 153, f. 256.

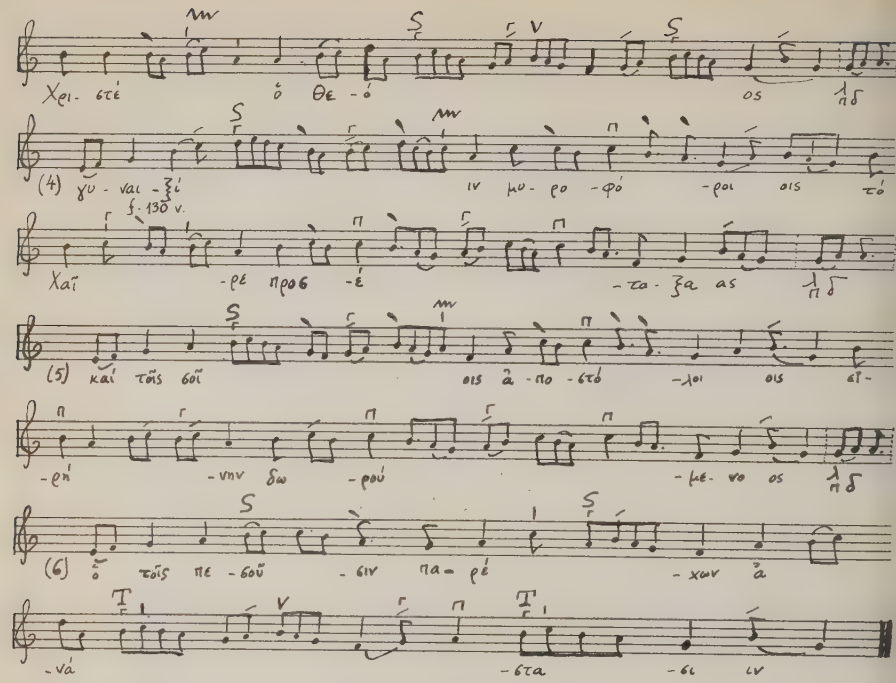
IV




(4) Ἀλλ' ὡς ἐ
-χου -σα τὸ κρά
-τος ἀ- προσ- μά
-χη- τον
ἡ ζ ζ (5) ἐκ παν -τοί
-ων με κιν -δύ -νω ων ἐ -λευ-
-θέ
-ρω -σο ον λη δ (6) ἵ- να -κρά -ξω
ὁμ Χαῖ- ρε νύ -μφη ἀ -νύ
-μφευ -τε

V


A f. 129 v.
λη δ (1) Εἰ καὶ ἐν τά
-φῳ
κα- τῇ
-θες ἀ
f. 130
-θά
-να -τε
λη δ (2) ἀλ- λά τοῦ Ἁ
-δου
κα- θεῖ
-λας τὴ ην δύ
-να- μι ν
(3) καὶ ἀ
-νέ
-στης ὡς νι- κη -τή
ms

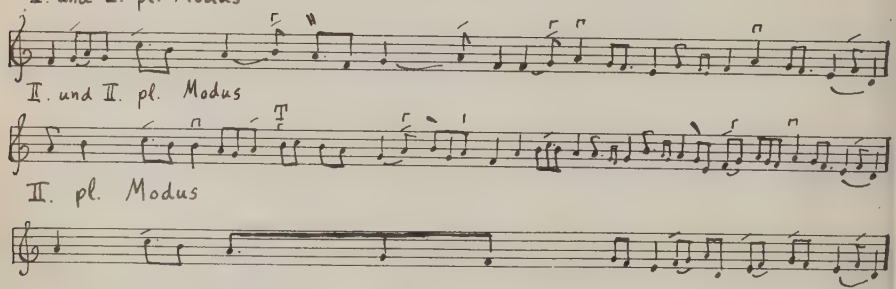


Kommentar

Zeile 2 *: statt $\overset{-}{\underset{//}{}}\breve{}\,\breve{}$ ist $\overset{-}{\underset{//}{}}\,\breve{}\,\breve{}$ zu lesen. Vgl. W f. 99.

VI

Schlußkadenzen



mit seinen durchschnittlich 20 bis 30 Strophen – mit der Sequenz vergleichen, sondern eher die einzelnen Strophen des Kontakions zu einem solchen Vergleich heranziehen.

Zum Schluß noch einige Bemerkungen zur Transkriptionstechnik[37]) der Kontakien. Eine Anzahl der in den Papadiken angeführten und in den theoretischen Traktaten erläuterten Neumen kann nicht nur unterschiedlich interpretiert werden, sondern diesen Neumen kommt darüber hinaus stets eine cheironomische Bedeutung zu. Infolgedessen ist es in vielen Fällen unmöglich, sie mit den Mitteln unserer Notation getreu wiederzugeben. Um das Gesagte an wenigstens einem Beispiel zu verdeutlichen: das »Piasma«, ein aus zwei Bareiai bestehendes Vortragszeichen, stellt, den Angaben der Theoretiker zufolge, eine Quetschung der Stimme dar. Es fragt sich nun, wie diese »Quetschung« zu verstehen und ferner wie dieses Vortragszeichen zu transkribieren ist. Etwa mit einem sforzando, einem diminuendo oder mit einem anderen Zeichen?

Es scheint mir, daß die in den Transkriptionen der M.M.B. angewendete Übertragungsweise mancher Neumen nicht gerechtfertigt ist und die dafür verwendeten Zeichen lediglich als Verständigungsbehelf aufgefaßt werden können. Zum Beispiel ist es nicht angebracht, das »Kouphisma« mit dem für den Mordent eingebürgerten Zeichen ∿ zu übertragen, da dieses Neuma lediglich einen Vortrag mit leichter (schwacher) und »hohler« Stimme fordert. Ferner wird das stets mit einer Neumengruppe verbundene »Psephiston« mit der Gabel > wiedergegeben, während es, den Angaben der Theoretiker entsprechend, nur dort gesetzt wurde, wo die Töne voneinander getrennt (man könnte an »non legato« denken) und »wie gezählt« ausgeführt werden sollten.

In Anbetracht der oben genannten Schwierigkeiten der Transkription wäre es vielleicht zweckmäßiger, bei der Übertragung von Neumen, deren Bedeutung nicht eindeutig geklärt ist, entweder ihre graphische Originalform beizubehalten, oder zu ihrer Versinnbildlichung den Anfangsbuchstaben dieser Neumen zu verwenden. In den Notenbeispielen sind daher die Neumen mit folgenden Zeichen wiedergegeben:

---

als Wiederholungszeichen angewandt. (Vgl. H. Husmann, Sequenz und Prosa, a.a.O., S. 70f.)

[37]) Vgl. hierzu: J.-D. Petresco, Les Idiomèles et le Canon de l'office de Noël, Paris 1932, S. 42ff. – H. J. W. Tillyard, Handbook of the middle byzantine musical notation, M. M. B. Subsidia Bd. I, Kopenhagen 1935, S. 19ff. – E. Wellesz, Die Hymnen des Sticherarium für September, M. M. B. Transkripta Bd. I, Kopenhagen 1936, S. XIIIff. – P. L. Tardo, L'antica melurgia bizantina, a.a.O., 145ff. und S. 263ff. – E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, a.a.O., S. 232ff. – E. Wellesz, Das Prooemion des Akathistos, a.a.O., S. 199ff. – E. Wellesz, The Akathistos Hymn, a.a.O., S. XXXIXff. – Vgl. noch L. Tardo, L'ottoeco nei mss. melurgici, Grottaferrata 1955, S. LVff.

Zeichen der aufsteigenden Sekunde:

Oligon = , Oxeia = , Petaste = , Pelaston (ist mit der Petaste eng verwandt) = , Dyo Kentemata = , Kouphisma =

Rhythmische Zeichen:

Diple = , Kratema = , Tsakisma = , Apoderma = , Gorgon = Γ

Vortragszeichen:

Bareia = , Piasma = , Seisma = , Kylisma = , Strepton = S, Tromikon = T

Probleme um Gottfried Benn

Von Else Buddeberg (Bielefeld)

Verzeichnis der für das folgende Referat benutzten Literatur:

A. Schriften von G. Benn

Ges. Werke in 4 Bden. Hrsg. v. Dieter Wellershoff. Wiesbaden: Limes-Verlag. (8°)

Bd I: Essays, Reden, Vorträge. 1959. (648 S.) Leinen DM 26.50

Inhalt: Das moderne Ich / Paris / Medizinische Krise / Kunst und Staat / Dein Körper gehört dir / Frankreich und wir / Zur Problematik des Dichterischen / Genie und Gesundheit / Der Aufbau der Persönlichkeit / Das Genieproblem / Fazit der Perspektiven / Heinrich Mann zum sechzigsten Geburtstag / Irrationalismus und moderne Medizin / Nach dem Nihilismus / Goethe und die Naturwissenschaften / Gebührt Carleton ein Denkmal? / Die Eigengesetzlichkeit der Kunst / Züchtung I / Der deutsche Mensch. Erbmasse und Führertum / Geist und Seele künftiger Geschlechter / Expressionismus / Die Dichtung braucht inneren Spielraum / Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht / Züchtung II / Kunst und Drittes Reich / Strömungen / Franzosen / Provoziertes Leben / Bezugssysteme / Physik 1943 / Pessimismus / Pallas / Zum Thema Geschichte (Nachlaß) / Marginalien: Lyrik, Enkel, Die Zeitalter, Ausdruckswelt, Wiederkehr des Gleichen, Natur und Kunst, Die geschichtliche Welt, Zyklen, Eine Kammfirma, Nihilistisch oder positiv, Mein Name ist Monroe. / Totenrede für Klabund / Rede auf Heinrich Mann / Die neue literarische Saison / Akademie-Rede / Der neue Staat und die Intellektuellen / Totenrede auf Max von Schillings / Zucht und Zukunft / Rede auf Stefan George / Rede auf Marinetti / Nietzsche – nach fünfzig Jahren / Probleme der Lyrik / Rede in Darmstadt / Rede auf Else Lasker-Schüler / Vortrag in Knokke / Ansprache bei der Verleihung des Europäischen Literaturpreises / Altern als Problem für Künstler / Soll die Dichtung das Leben bessern? / Editorischer Bericht / Anmerkungen und Lesarten / Nachwort des Herausgebers.

Bd II: Prosa und Szenen. 1958. (492 S.) Leinen DM 24.50

Inhalt: Nocturno / Heinrich Mann. Ein Untergang / Gehirne / Die Eroberung / Die Reise / Die Insel / Der Geburtstag / Diesterweg / Querschnitt / Der Garten von Arles / Das letzte Ich / Alexanderzüge mittels Wallungen / Urgesicht / Saison / Weinhaus Wolf / Roman des Phänotyp / Der Ptolemäer / Der Radardenker (Nachlaß) / Kleinere Stücke aus dem Nachlaß: Nicht rein pessimistisch das Ganze / Halt! / Feminismus / Erkenne die Lage! / Persön-

lichkeit / Oberfläche / Der Turm von Siloah / Weltwende / Scenen: Ithaka / Etappe / Der Vermessungsdirigent / Karandasch / Drei alte Männer / Die Stimme hinter dem Vorhang / Editorischer Bericht / Anmerkungen und Lesarten / Nachwort des Herausgebers.

Bd III: Gedichte (soll 1960 erscheinen).

Bd IV: Autobiographische Schriften, Vor- und Nachworte, Rezensionen (soll 1961 erscheinen).

Ges. Gedichte. 2. Aufl. Wiesbaden: Limes-Verlag 1957. (369 S. 8°) Leinen DM 14.80

Primäre Tage. Gedichte u. Fragmente aus dem Nachlaß. Ebda 1958 (95 S., 1 Abb., 8°) geb. DM 6.50

Frühe Lyrik und Dramen. Ebda 1952. (160 S. 8°) Leinen DM 11.50

Fragmente. Neue Gedichte. Ebda 1951, 2. Aufl. 1953. (32 S. 8°) DM 2.80

Der neue Staat und die Intellektuellen. Stuttgart: Dtsche Verl.-Anstalt 1933. (172 S. 8°)

Kunst und Macht. Ebda. 1934. (171 S. 8°)

Ausdruckswelt. Essays u. Aphorismen. Wiesbaden: Limes-Verlag 1949, 2. Aufl. 1954. (148 S. 8°) Leinen DM 9.–

Doppelleben. Zwei Selbstdarstellungen (1934, 1950). Ebda 1950; 2. Aufl. 1955; 3. Aufl. Ebda 1958. (199 S., 1 Taf., 8°) Leinen DM 12.80

Monologische Kunst – ? Ein Briefwechsel zwischen Alexander Lernet-Holenia u. G. B. Im Anhang: Nietzsche – nach 50 Jahren (1950) v. G. B. Ebda 1953. (44 S. 8°) DM 3.–

Einleitung zu: W. H. Auden, 'Das Zeitalter der Angst. Ein barockes Hirtengedicht'. Ebda 1952. (116 S. 8°)

Einleitung zu: 'Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada'. Ebda 1955. (320 S. 8°)

Über mich selbst. 1886–1956. München: Langen/Müller 1956. (66 S. kl. 8°) Geb. DM 3.80

Ausgewählte Briefe. Wiesbaden: Limes-Verlag 1957. (400 S. 8°) Leinen DM 20.–

Briefe an Carl Werckshagen, in: 'Limes-Lesebuch. II. Folge'. Ebda 1958, S. 43–61.

B. Schriften über G. Benn

I.

1) M. Rychner: Nachwort zu den 'Ausgew. Briefen' von G. B. Wiesbaden: Limes-Verlag 1957.

2) vgl. auch: Benns 'Briefe an Carl Werckshagen' in: 'Limes-Lesebuch. II. Folge'. Ebda 1958.

3) K. Schümann: G. B. Eine Studie. Emsdetten: Verlag Lechte 1957. (95 S., 2 Taf., 8°) Karton. DM 5.80

4) E. Lohner: G. B. = Bibliographie 1912–1956. Wiesbaden: Limes-Verlag 1958. (118 S. gr. 8°) Kart. DM 17.50 – Diese Bibliographie ist in fünf Abschnitte chronologisch und alphabetisch gegliedert: 1. Primärliteratur: Lyrik; 2. Primärliteratur: Prosa; 3. Übersetzungen von Lyrik und Prosa; 4. Deutsche Sekundärliteratur; 5. Ausländische Sekundärliteratur. Alles, was dem Verf. an Hinweisen auf Benn in Büchern und an Zeitschriftenaufsätzen zugänglich war, wurde prinzipiell in die Bibliographie aufgenommen, an Zeitungsartikeln jedoch

nur solche, die für die weitere Beschäftigung mit Benn vielleicht noch von Nutzen sein könnten. Ferner sind der Bibliographie zwei Register, ein Verfasser- und ein Übersetzerverzeichnis sowie ein Namen- und Sachverzeichnis beigegeben.

5) Th. Koch: G. B. Ein biograph. Essay. München: Langen/Müller 1957. (78 S., 3 Taf., kl. 8°) Geb. DM 3.80

6) O. Loerke: Tagebücher 1903–1939, hrsg. v. H. Kasack. Heidelberg: Lamb. Schneider Verlag 1955.

7) W. Jens: Sektion und Vogelflug, G. B., in 'Statt einer Literaturgeschichte'. Pfullingen: Verlag G. Neske 1957, S. 135–157.

8) H. E. Holthusen: Rede auf G. B., Berlin 2. Mai 1956, in 'Das Schöne und das Wahre'. München: R. Piper & Co. 1958, S. 183–201.

9) D. Wellershoff: G. B. Phänotyp dieser Stunde. Eine Studie über den Problemgehalt seines Werkes. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1958. (253 S. 8°) Karton. DM 13.80, Leinen DM 16.80

II.

10) C. Hohoff: Hyperbeln des Ausdrucks (G. B.), in 'Geist und Ursprung. Zur modernen Literatur'. München: Ehrenwirth Verlag 1955, S. 87–101.

11) M. Rychner: G. B. Züge seiner dichterischen Welt, in 'Zur europäischen Literatur zwischen zwei Weltkriegen'. 2., veränd. Aufl. Zürich: Manesse Verlag 1951, S. 239–290.

12) H. E. Holthusen: Gott als Tabu, G. B., in 'Ja und Nein. Neue kritische Versuche'. München: R. Piper & Co. 1954, S. 235–239.

13) E. Gürster: Das Schöne und das Nichts, die Welt G. B.s, in: Hochland. Jg 47, 1954/55, H. 3.

14) W. Grenzmann: G. B. Der Nihilismus u. die Form, in 'Dichtung und Glaube. Probleme u. Gestalten der deutschen Gegenwartsliteratur'. 2., ergänzte Aufl. Bonn: Athenäum-Verlag 1952.

15) Ders.: Die Dichtung G. B.s, in: Universitas. Jg 10, 1955, H. 2.

16) G. Klemm: G. B. Wuppertal-Barmen: Emil Müller Verlag 1958. (114 S. 8°) DM 4.20

17) O. Söhngen: Trauerrede für G. B., in: 'Totenrede für G. B.'. Wiesbaden: Limes-Verlag 1956. (32 S. mit 3 Abb. u. 1 Taf., 8°) Karton. DM 5.50

III.

18) G. Blöcker: G. B., 'Die neuen Wirklichkeiten. Linien u. Profile der modernen Literatur'. Berlin: Argon Verlag 1957; 6./9.Tsd. 1958, S. 149–165.

19) M. Bense: Ptolemäer und Mauretanier oder die theologische Emigration der deutschen Literatur. Köln: G. Kiepenheuer 1950. (64 S. 8°).

20) O. Mann: Einleitung in 'Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung', hrsg. v. H. Friedmann u. O. Mann. Heidelberg: W. Rothe Verlag 1956.

21) W. Milch: Das Nichts und die Form. Bemerkungen zum Werk G. B.s, in: Preußische Jahrbücher. Bd 240, 1935.

IV.

22) P. de Mendelssohn: Das Verharren vor dem Unvereinbaren. Versuch über G. B., in 'Der Geist in der Despotie'. Berlin: F. A. Herbig 1953, S. 236.–281.

23) Kl. Mann: G. B. Die Geschichte einer Verwirrung, in: Das Wort (Moskau). Jg 1937, H. 7.
24) B. Ziegler: Nun ist das Erbe zu Ende..., ebda. Jg 1937, H. 7. (Der Titel nimmt ein Wort B.s auf, um es nun gegen B. selber zu wenden.)
25) F. Märkel: G. B. und der europäische Nihilismus, in: Zeitwende. Jg 29, 1958, H. 5.
26) W. Muschg: Der Ptolemäer. Abschied von G. B., in 'Die Zerstörung der deutschen Literatur'. 3., verm. Aufl. Bern: A. Francke 1958, S. 175–199.
27) Ders.: Ein Augenzeuge. Oskar Loerkes Tagebücher, in: ebda 1958.

V.

28) M. Bense: Versuche über Prosa und Poesie. Zu G. B.s, frühen Publikationen, in: G. B. 'Frühe Prosa und Reden'. Wiesbaden: Limes-Verlag 1950.
29) H. Uhlig: G. B., in 'Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung', hrsg. v. H. Friedmann u. O. Mann. Heidelberg: W. Rothe Verlag 1956.
30) K. Pinthus: Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Berlin: E. Rowohlt 1920. – Nachdruck mit d. Untertitel: Ein Dokument des Expressionsismus. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch 1959.
31) W. Milch: Nachfaschistisches Denken, in 'Der Bund' (Wuppertal), Jahrbuch 1948/49.
32) R. Brinkmann: Expressionismus-Probleme. Die Forschung der Jahre 1952 bis 1958, in: DVjs. Bd XXXIII, 1959, H. 1.

VI.

33) H. Kasack: Notiz über G. B.s Lyrik, in 'Mosaiksteine. Beiträge zur Literatur u. Kunst'. Frankfurt: Verlag Suhrkamp 1956, S. 127–133.
34) E. Nef: Das Werk G. B.s. Zürich: Verlag Die Arche 1958. (148 S. 8°) Leinen sfr. 9.40
35) B. Allemann: Statische Gedichte. Zu einem Gedicht von G. B., in: Merkur. Jg 10, 1956, H. 5.
36) W. Jens: Plädoyer für die abstrakte Literatur, in: texte und zeichen. Jg 1, 1955.
37) F. Martini: G. B., Der Ptolemäer, in 'Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis B.', Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1954, S. 465–517.
38) W. Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes: Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956.
39) R. Grimm: G. B. Die farbliche Chiffre in der Dichtung. Nürnberg: Verlag Hans Carl 1958. (86 S. gr. 8°) DM 9.50
40) K. Mautz: Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, in: DVjs. Bd XXX, 1957, H. 2.
41) A. Claes: Der lyrische Sprachstil G. B.s. Diss. Köln 1953; daraus abgedruckt: Das neue Wort, in 'Limes-Lesebuch'. Wiesbaden: Limes Verlag 1955, S. 75–87.
42) H. P. Dürsteler: Sprachliche Neuschöpfungen im Expressionismus. Thun: Verlag Wir jungen Schweizer 1954.
43) E. Lohner: G. B. 'Abschied', in 'Die deutsche Lyrik. Form u. Geschichte' hrsg. v. Benno von Wiese, Bd II, Düsseldorf: A. Bagel 1956, S. 450–461.

44) C. Hohoff: Wirklichkeit und Traum im deutschen Gedicht, in: Merkur. Jg 10, 1956. H. 8.
45) P. Fechter: Geschichte der deutschen Literatur. Gütersloh: C. Bertelsmann 1952.

VII.

46) D. Wellershoff: Untersuchungen über Weltanschauung und Sprachstil G. B.s. Diss. Bonn 1952.

VIII.

47) P. Böckmann: Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur, in: DVjs. Bd XXVII, 1953, H. 1.
48) R. Lenz: Auseinandersetzung mit Benn, in: Lyrische Blätter. Jg 3, 1958, Nr 15.

Probleme um Gottfried Benn*)

Die Diskussion um Gottfried Benn, den meistgenannten deutschen Dichter unserer Zeit, steht auch nach seinem Tode noch immer in den beiden Zeichen: Faszination oder Ablehnung. Wesentliche Fragen zu seinem Werk liegen aber noch im Dunkel.

I. Biographisches

Benn wird aus seinen jetzt vorliegenden Briefen, die überwiegend in Berlin 1913 bis 1956 geschrieben wurden, in seinen Beziehungen zu Freunden, Frauen, Bekannten und Personen der Literatur in Wesenszügen deutlich, die man nach seinem Werk kaum bei ihm annahm. Zwar haben auch diese Briefe, um mit Rychner[1]) zu sprechen, den Generalnenner »Einsamkeit und Kälte der Großstadt, ohne die Benn nicht leben konnte, die er bald als Reiz, bald als Qual empfand und in der er sich mit lebenskluger Taktik barg... Natürlich gibt es Ausbrüche aus der Einsamkeit, denn seiner Abwehr entgegen arbeitete beständig das Anziehende seiner Person, damit verbunden der elementare Wunsch, geliebt und erkannt zu werden.« Auch diese Briefe haben die Signatur der Ambivalenz. Das Nachwort Rychners zu diesen Briefen kommt einer biographischen Würdigung gleich. Die Verehrung für den Dichter, das sachliche Urteil, die persönliche Bekanntschaft, in der er Benn als den sachlich diagnostizierenden und, teilnehmend fragend, scharf beobachtenden Arzt auch in der nichtärztlichen Begegnung erfuhr, seine Auffassung der Briefe, in denen er Benn in seinen tiefsten Zuwendungen erkannte als »teilnehmend und entfernt... beziehungsscheu, mimosenhaft«, stets in der »Berührungsangst«, dann wieder »agressiv«, »ein Meister der Herausforderung« – das heißt in der ganzen Ambivalenz dieses Charakters, in der Fähigkeit, »seine Gegenwart, auch in Briefen, erstaunlich intensiv zu spüren« und die Prosa seiner Briefe »kompakt wie die Prosa der ausgearbeiteten Schriften« zu empfinden: – alle diese Momente geben dem Nachwort eine besondere Bedeutung als aufschließende Aussage zur Person des so viel umstrittenen Dichters. Zwischen Benn und Rych-

*) Die Anmerkungsziffern verweisen auf die entsprechende Ziffer der 'Schriften über G. Benn' in der obigen Literatur-Zusammenstellung.

ner begann im Jahre 1930 eine Korrespondenz mit gelegentlichen, sehr höflichen Zusendungen literarisch interessanter Dinge und in bezug auf eigene Produktion. Die Briefe Benns wurden zunehmend herzlicher, dankbarer aber auch betroffener, oft zögernd und scheu, nachdem Rychner im Jahre 1949 den großen Essay über Benn veröffentlicht hatte, der »durch seine Ausführlichkeit und seine Analyse von Bezirken in mir, die mir selber unbekannt waren«, seine Beunruhigung erregt hatte (Brief Benns an Rychner, 10. IV. 1950).

Rychner, vielseitig gebildet, selbst Dichter, weiß um die geistigen Einflüsse, unter denen Benn stand. Er hatte es erspürt, wie noch der abendliche Gang »in die Destille... das Ziel der Beschwörung hatte, wo der in sich Versunkene zum Mysten, sein Bierglas zum Opferkrug wurde«. Er fühlte es, »in jedem Brief wandte er sich an ein wirkliches Du«[2]). Obwohl er »ein Verächter wie George, wie Borchardt, wie Valéry« war, »verstand er die Kunst der Anteilnahme«. Die Illusionslosigkeit, die er sich errichtete, hatte »sein Herz nicht vor Ergriffenheit bewahrt, welche dichterisch Eros und Thanatos vereinen«. »Das Merk- und Unwürdige« zweier Strömungen, erkennbar geworden in den Nachrufen auf Benn, hat Schümann[3]) veranlaßt, einiges »gerade zu rücken«. Denn es sei versucht worden, Benn einmal »ebenso opportun wie penetrant wie peinlich zu einem Schmalspur-Gläubigen zu machen, ihn um jeden Preis zu 'entnihilisieren'«. Ein andermal geschähe eine Schmälerung des Toten dadurch, daß man »ihm seinen politischen Irrtum aufs Grab« setzt. Man sei gewohnt, einige persönliche Äußerungen von Benn selbst und dann »Doppelleben« zur Orientierung über sein Leben heranzuziehen: »Dieses Buch erklärt viel, verschweigt aber auch viel«. Schümann führt zu der Frage, wie weit dieses Verschweigen durch die politische und existenzielle Situation nach Benns Irrtum, durch das Verhältnis zu seinen »Mitdichtern«, aber auch psychologisch aus seiner immer wieder festzustellenden Zugeschlossenheit, die er nur mühsam durchbrach, sich verstehen läßt. Es sei daher nötig, Brücken zu schlagen »zu des Dichters außerbuchhaftem Ich«. Zwar begegne man »knappen Erwähnungen« des Dichters über seine Stationen, seine Reisen. Aber z.B.: wie sah es aus in der Praxis des Dr. Benn 1934 in Berlin an der Ecke Belle-Alliance und Yorkstraße, die der Reichwirtschaftsminister Funk aufsuchte? Wurde das Tanz- und Unterhaltungscafé »Germania«, keine hundert Meter davon entfernt, von Benn frequentiert? Auf Beziehungen zu dieser Welt und Halbwelt weisen genügend Gedichttitel hin; Grosz hat »Dr. Benns Café« gezeichnet (ein Nachdruck ist dem Büchlein beigegeben) – »Berliner Destillat«. Ludwig Meidner, »der zeichnende Chronist des Expressionismus«, zeichnete Buchumschläge für ihn; »seine große Zeit für Sturm und Drang war Benns Sturm und Drang«. Aber Benn war immer für sich allein; auch im »Neopathetischen Cabaret« Kurt Hillers, wo sich allwöchentlich wenigstens einmal andere expressionistische Dichter trafen, erschien Benn niemals. Dann gibt es vergilbte Blätter aus den Jahren der 'Aktion' 1911–13. Zu Else Lasker-Schüler, deren Gedichte 1959 neu erschienen sind, bestanden engste Beziehungen. Zu dem Vergessenen, nicht Bekannten, nicht Gewußten, das nach Meinung Schümanns die Kenntnis der Persönlichkeit Benns bereichern könnte, gehören nicht-wieder-veröffentlichte Gedichte. Zum Teil waren sie von Benn vergessen, zum Teil wollte er sie nicht in Neu-Ausgaben und Sammlungen aufnehmen. Schümann führt sie auf mit Angabe von Verlag, Ort, Datum des ersten Erscheinens; er meint aber, daß auch seine Liste zur Ergänzung der vorliegenden Benn-Bibliographie[4]) noch unvollständig sei. Ein Teil der von Schümann aufgeführten Gedichte ist inzwischen neu abgedruckt in 'Primäre Tage', unter anderen auch das Gedicht 'Schnellzug'; es war

1952 in 'Frühe Lyrik und Dramen' noch nicht enthalten. Gerade dem Gedicht 'Schnellzug', 1913, mißt Alfred Richard Meyer »eine besondere symptomatische Bedeutung zu, weil es bereits zu jener Periode des Dichters hinüberführe, die sein eigentliches dichterisches Antlitz prägte und somit zwei Entwicklungsstufen in sich birgt...«. Das damals festzustellen, ist tatsächlich überraschend. Alfred Richard Meyer, Verfasser von 'Die Maer von der Musa Expressionistica', erster Verleger Benns in kleinen Flugblättern, z. B. 'Morgue', erzählt von dem Eindruck, den ihm die Lektüre des Manuskripts gemacht hatte; er berichtet auch über den Schock dieser ersten Veröffentlichung und von ihrem Widerhall in der Presse. Nicht allen wieder ausgegrabenen Gedichten kommt m. E. die Bedeutung von 'Schnellzug' zu; das gilt auch von manchem Gedicht in 'Primäre Tage'. Schümann kann noch von dem Eindruck erzählen, den das Vorlesen der Gedichte durch den Dichter selbst bewirkte; er zieht Berichte aus Zeitungen und literarische Urteile an, alles als Material zur Bekanntschaft mit dem »außerbuchhaften« Benn. Der Dichter erhielt 1951 den Büchnerpreis, weitere staatliche Auszeichnungen (1953 Verdienstkreuz der Bundesrepublik); den großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen konnte er selbst nicht mehr in Empfang nehmen; für den Nobelpreis stand er zur Diskussion.

Zu denen, die die letzten Lebensjahre Benns begleitet haben, gehört Thilo Koch[5]). »In der allerletzten Zeit kam es zu gemeinsamer Arbeit am Rundfunk, zu vertraulichen Gesprächen, zu dem einzigen Fernsehfilm, den es von ihm gibt.« Seine persönliche Bekanntschaft stand zunächst im Zeichen des Protests, ja der Empörung über Benns politische Entscheidung; bald folgte die Faszination, schließlich »so halb und halb« die Bereitschaft Benns zur Mithilfe an einer Biographie – zu spät, um sie durchzuführen. Das hier zum erstenmal über Benn Mitgeteilte verdankt Koch dem, was er selbst noch von ihm habe hören und sehen können, Mitteilungen von Benns dritter Frau, Frau Dr. Ilse Benn, und der Schwester Edith Benn, ferner Dr. F. W. Oelze aus Bremen, den Benn öfter dankbar erwähnt. Mit Oelze verband Benn seit 1932 eine Korrespondenz, immer wachsend, die sich (1956) auf nahezu 2000 Briefe (Schümann meint, es seien 6–700) belaufen wird. Benn sagt selbst: »vieles von dem, was in meinen neuen Büchern steht, fand sich als Keim und Setzling in unsern schriftlichen Gesprächen«; »die Veröffentlichung steht bevor und wird literarisch Aufsehen machen« (Koch). Im Sinne Benns meint Koch, daß es wohl nicht wichtig sei zu wissen, daß er »viele Kriminalromane las«, weil sie ihm »ein Radiergummi fürs Gehirn« waren. Aber immerhin war diese Tatsache für Benn selbst so wichtig, daß sie in ein Gedicht – ein etwas banales gewiß – einging: »Was schlimm ist«. »Wenn man kein Englisch kann, / von einem guten englischen Kriminalroman zu hören, / der nicht ins Deutsche übersetzt ist.« Nicht eigentliche Biographie ist beabsichtigt, sondern etwas »Bescheideneres: Daten und Bilder, Tatsachen und Schilderungen sollen festgehalten werden, auf der Suche nach der verlorenen Zeit eines Menschenlebens, dem es vergönnt war, Unverlierbares hervorzubringen«. Das geschieht in anschaulichen Einzelheiten, die auch die Ambivalenz von Benns zwiespältigem Charakter beleuchten, mit leichter Hand und persönlicher Zurückhaltung in Werturteilen, aber immer in der Überzeugung, die E. R. Curtius aussprach, als er Benn »die größte sprachliche Ausdruckskraft der deutschen Literatur der letzten dreißig Jahre« nannte. – »Es ist leicht, Benn mit seiner eigenen Munition zu erledigen«, genügend Beispiele dafür gibt es wieder in jüngster Zeit. Der Gewinn dieser kleinen Studie ist eine Bestätigung des Gefühls, das den hellhörigen Leser der Späten Gedichte Benns ergreift: Vielen seiner cynischen, abgründig-menschver-

achtenden Wendungen gerade auch in seiner späten Prosa wären schon aus seinen Briefen zarteste, sorgende, auf den andern eingehende Bekundungen des Humanen entgegenzusetzen. Die Zeugnisse aus dem persönlichen Umgang bestätigen das. Die Patienten liebten ihn. Seine menschliche Sauberkeit erkannte schon Loerke[6]). Auch Jens[7]), der zwar harte Worte für seinen politischen Irrtum findet, anerkennt doch »die Integrität und Lauterkeit eines unbestechlichen Mannes«.

Als Dokument eines Angehörigen der Generation, die von diesem Dichter stark beeindruckt wurde, ist Holthusens[8]) Geburtstagsrede auf den siebenzigjährigen Dichter zu werten. Jenseits wissenschaftlicher Untersuchung ist sie ein Bekenntnis zum Menschen, zum Prosaisten, zum Lyriker Benn. Ihm wird gedankt, daß er den »soziologisch vernagelten Zeitgenossen« die Muße »des Mannes am Fenster« entgegenhält; er gebe »Leseluxus«, »hörende Berauschung« mit seiner absoluten Wortmusik; er biete Meditation und damit dem heutigen Menschen »eine Chance für seine innere Vollständigkeit, seine geistige Freiheit«. Benn habe »den Vorrat unsterblicher deutscher Lyrik um eine Reihe von Meisterstücken vermehrt«. Mit Nachdruck bekennt Holthusen sich dazu, »daß es ein Glück ist, ihn zu lesen«. Dieses »Geständnis« scheint ihm angebracht« in einer Gegenwart, die das Gesellschaftnützliche so maßlos überschätzt«. Was als »eines der verwegensten sprachlichen Abenteuer der Epoche begann... mit der Zerfleischung dessen, was bis dahin Schönheit hieß«, was sich durchführte in einer »Thematik von allergrößter Spannweite, ist von einem einzigen Urmotiv« beherrscht: »Eine neue Vision von unserem Schicksal, eine neue Mythe des Menschen formt sich vor unseren Augen: es ist der Mensch des Quartär«. Für Holthusen sind auch die Gedanken Benns, die unsere phänotypische Situation so schonungslos ausleuchten, aufgesogen vom reinen Ausdruck: »nicht nur in den Gedichten, sondern auch in den Essays« haben wir es mit reiner Poesie zu tun, auch sie sind »lyrisches Erkennen«. Die schöne Würdigung des Dichters und Menschen Benn klingt aus in den Dank »für die Gunst, einen Dichter von Herzen lieben zu dürfen, der uns unter überaus schwierigen Bedingungen sagt, wo wir stehen und wer wir sind«.

Wellershoff[9]) unternimmt die Auseinandersetzung mit dem Werk Benns als »Erkundung der Lage«, in der eine neue Schicht von Lesern – die nach 1949 – seine starke Wirkung erlebt, weil Benn »die Lage« entschieden erkannt und zwingend beantwortet hatte. Es ist ihm immer deutlicher geworden, »daß Benn eine exemplarische Gestalt der jüngsten deutschen Geistesgeschichte ist, sein Werk ein konzentrierter Ausdruck der Problematik der Epoche«. Von seiner Dissertation ausgehend zeigt Wellershoff in seinem umfangreichen Buch den Zusammenhang der geistigen und politischen Strömungen, in die Benn als Person und mit seinem Werk gestellt war. Wellershoff ist Herausgeber der Gesammelten Werke Benns.

II. Religiös-metaphysische Fragen

Für die Ablehnung, der Benn begegnet, bieten religiös-metaphysische Fragen Argumente, die immer wieder vorgebracht werden. Hohoff[10]) sagt lakonisch: Für Benns »Denkart ist der Christ ein Fossil«. Die »Mutation«, in der der heutige weiße Mensch steht, ist von Benn ebenso oft hoffnungsvoll bejaht, wie desolat verneint worden; schließlich langt er wieder bei einer gedämpften Bejahung an. Hohoff sieht diesen Gedanken hervorgetrieben »aus der Tiefe des Nihilismus, der eschatologische Züge trägt und sich mit Vorstellungen eines Bernanos über den Verfall der überkommenden Art deckt«. Reminiszenzen an Benns eigene Pfarrhaus-Jugend? Das Christentum, das Benn gekannt hat, so meint auch Hohoff, war

in den Eltern echt, aber durchaus in den Grenzen bürgerlichen Verständnisses. Benn sieht darauf zurück wie auf andere vergehende Züge der vergangenen bürgerlichen Welt des neunzehnten Jahrhunderts, in einer Mischung aus romantizistischer Sehnsucht und cynischem Jargon. Jedenfalls aber drückt sich in den Untergangsvisionen, die Benns Werk durchziehen, dieser tief persönliche Zug des Sich-Fallen-Lassens dem Ende zu immer wieder aus. Hohoff versteht in Benns Kritik an dem vielfach nur äußerlichen christlichen Gehabe, an den Konversionen bekannter Schriftsteller des In- und Auslandes, sein blasphemisch scheinendes Räsonnement gegen »das große Wesen« aus der Mischung von »norddeutschem Urgefühl« und kalvinisch-asketischem Erbteil« (die Mutter war Welschschweizerin). Im Gegensatz zu den vom Affekt geführten Angriffen, denen Benns Haltung in Fragen der Religiosität ausgesetzt ist, stellt Hohoff sachlich fest: »Das zwanzigste Jahrhundert verdaut die Religion auf alle möglichen Arten, aber eben nicht wie Klopstock mit seraphischem Schwung oder wie Novalis in seelenhafter Getragenheit... Benn ist echter in seiner Verzweiflung und dem Gefühl der Leere als viele religiöse Dichter in ihrem Glauben. Der hülsenartige Charakter der modernen Christlichkeit verlangt nach einer Theologie, die dem Weltbild des heutigen Menschen näher ist... Wenn Benn also nicht christlich reden kann, es sei denn in Novalis' Sprache, so liegt das am Christentum, das einem Dichter keine anderen Werte mehr zeigen kann als solche, die schon unsere Großväter hatten, deren Welt dahin ist«. Hohoff findet: »Benns Bücher sind Versuche, einen Mythos zu schaffen, mit dessen Hilfe die mondäne Welt aus der materiellen Klammer des Reichtums wie der Armut gelöst werden könnte, der sie bildhaft durchdränge, vergeistigte. Das ist der untergründige Sinn der Anspielungen auf Christus, der Aufnahme antiker Motive: den Sinn für den mehr als stofflichen Gehalt der Welt zu wecken, Spiritualisierung, Transzendenz; Benn sagt stereotyp: Kunst Ausdruckswelt.« Auch für Rychner[11]) ist Benn Metaphysiker. Er zeigt in Benns dichterischem Werk Metaphern oder auch Hyperbeln auf, die »bewirkt sind durch diese von tief her fassende Sehnsucht nach Transzendenz«. Ihm handelt es sich »um Hingabe und Erfüllung jenes Wesens in uns, das den Menschen auf Erden von Grund auf heimatlos macht. Er spricht vom 'Gefühl der fremden Herkunft, das unser eigentliches Wesen ist', noch bestimmter gefaßt: 'Für etwas, das jenseits deiner liegt, bist du erschaffen'. Wer weiß heute derlei noch, es sei denn der gläubige Christ, dieser aber aus andern Gründen und auf andere Weise als Benn?« Benn bezeichnet seine Haltung selbst als »seine Distanz zu Gott«; er gibt ihr oft in forcierten Formulierungen Ausdruck. Die Erörterung der Situation des zeitgenössischen Menschen in 'Drei Alte Männer' und der 'Stimme hinter dem Vorhang' mit Worten: »aber etwas muß es doch geben« oder »bis an den Rand des Dunkels«, faßt Holthusen[12]) unter das Stichwort: Gott als Tabu. Das chaotische Durcheinander in dem letzteren Gespräch münde in den Ausdruck »schüchterner Tranzsendierungsgelüste«. Die immer wiederholte Frage: »Großer Vater, was ist denn dann«, bekommt keine Antwort oder aber eine solche, die aus tiefem Agnostizismus und unaufhebbarer Verzweiflung stammt: »Im Dunkel leben, im Dunkel tun, was wir können«. Holthusen sieht hier »die Einsetzung eines nihilistischen Weltgeistes, was sich zuletzt als phantastischer Zirkelschluß erweist –, denn was kann der 'Große Vater' darstellen wollen, wenn nicht ein außerweltliches Absolutum, vor dem der Mensch sich zu bezeugen, zu rechtfertigen hat, also im Grunde eine transzendete Instanz?« Auch Holthusen muß mit einem Fragezeichen schließen.

Gürster[13]) sieht in Poesie und Essayistik Benns die Bekundung einer Gegenstellung »gegen die durch die christlich-abendländische Geschichtsentwicklung

bedingte Priorität des Geistigen vor dem Animalischen«. Daß damit grundsätzlich das für den späten, schon den mittleren Benn so entscheidende Bekenntnis zum konstruktiven Geist, zur Spititualisierung verfehlt ist, bedarf an dieser Stelle wohl keiner weiteren Begründung. Gürster lehnt Benn radikal ab. Wenn Benn auch »einige hervorragende Gedichte« gemacht habe, so stehen sie doch »unter dem sehr subjektiven Zwang einer Proteststellung zum abendländischen Lebensstil.« Für Grenzmann[14]) steht Benn in der Nietzsche-Spannung zwischen Chaos und Übermensch als »die erregendste Gestalt in der Auseinandersetzung um den Nihilismus«. Er erkennt ihm die Unerbittlichkeit und Unerschrockenheit des Denkens zu. Sein geistiges Profil in unserer Zeit habe seine Eigenart eben dadurch, daß er die Folgerungen mit aller Deutlichkeit ziehe: »Er vertritt sie ohne zu fragen, wohin es führt.« Grenzmann stellt Benn in die »Stufe radikaler Weltskepsis und Weltungläubigkeit.« Zu dieser gehöre das Bekenntnis: »Gott sei nicht nur fern, sondern er sei nicht«. Das ist offenbar unrichtig; man vergleiche den Briefwechsel zwischen Alexander Lernet-Holenia und Benn. Verborgen zwar, gewiß nicht als Bekenntnis eines »Glaubens«, oft in agressiver Haltung, manchmal beinah in Form von Invektiven, gelangte Benn nie weiter als bis zu der »Distanz zu Gott«. Aber auch damit ist Gott schließlich doch zugegeben. Wenn Grenzmann in Camus und dessen »Absurden« nicht nur ein »Trotzdem«, sondern den »Apell eines Unsichtbaren« sieht und unter den Begriff des (echten) Transzendierens faßt, so gehört auch Benn darunter: »dennoch die Schwerter halten / vor die Stunde der Welt« – »Im Dunkel leben, im Dunkel tun, was wir können«. Benn habe »die Überzeugung gehabt, daß das Leben eine absolute in sich selbst ruhende Realität ist, die ihre Geschöpfe spielerisch und ohne Sinn aus sich entläßt«; aber auch er »vertraute sich dem Chaos nicht an«. Grenzmann spricht aus der Sicherheit eines christlichen Weltverhältnisses; er sucht behutsam auch die Dichtung, die nicht von da her bestimmt ist, als einen besonderen, wenn auch nicht für sich selbst bestehenden Raum zu verstehen. Demgemäß aber kann er bei Benn das Transzendieren in die Form nicht als ein Transzendieren im religiösen Sinn auffassen, wenn Benn selbst auch jene Haltung »als beinah sacramental, als religiös« faßt. Aber auch Grenzmann gebraucht das Wort Transzendieren in bezug auf Dichtung in dem Sinn, daß diese »über sich selbst, über die künstlerische Setzung des Wortes hinaus« geht. Sie ist »Aussage einer Seinserfahrung, Welterkenntnis, Bezeugung einer Wahrheit« und so müsse sie an »Welt« und »Wahrheit« gemessen werden, das meint, wie »Welt« und »Wahrheit« aus seinen, also anderen Blickpunkten als denen Benns, gesehen wird. Konsequenterweise ist dann das »Wie und Was einer Aussage... streng auf einander bezogen«. Damit ist das Problem angedeutet, das Eliot Jahrzehntelang geradezu umgetrieben hat. Holthusen hat es nach allen Seiten gewendet: die zweifache Beziehung der Dichtung zu sich selbst und zu dem von ihr Ausgesagten. Grenzmann erspürt hinter der Absolutsetzung der Form hintergründige Kräfte; aber sie zeigen »zunächst das ebenso Erschreckende wie dämonisch Großartige, daß das Ich sich autonom macht... Nietzsches Willen zur Macht wird hier zu Wille zur Form«. Unter der Frage »Lebenshilfe und Existenzerhellung«, aber mit dauernder Prüfung an der dichterischen Quelle und unter dem Ernst der Verantwortung vor dem Wort der Dichtung, wendet sich Klemm[16]) der religiösen Situation zu, die in der »Stimme hinter dem Vorhang« zum Austrag kommt: »eine einzige Blasphemie, und doch finden sich in diesem schnoddrigen Großstadt-Jargon einige Wahrheiten, die auch die Bibel verkündet. Benn weiß um den ungeheuren Abstand von Gott und Mensch«. Klemm fragt, worauf es zurückzuführen sei, daß die Wirkung dieses Dichters ständig wachse. Klemm sieht sie nicht in den Fragen der

Form; Artistik könne nur einen kleineren Kreis der Gebildeten interessieren. Er findet sie vielmehr begründet »in drei ausgeprägten Zügen im Werk des Dichters, die seine Leser faszinieren«: 1. das Bewußtsein der Ambi- sogar Multivalenz aller menschlichen Aspekte und Haltungen; 2. die Erkenntnis der Fragwürdigkeit und Relativität aller historischen Werte und Ordnungen; 3. der neue Lebensstil. Diese Gesichtspunkte Benns kennzeichnen »das Bemühen vieler Menschen unserer Übergangszeit um neue geistige und geistliche Orientierung«. Im Werk Benns wird es sichtbar. »Durch die Existenz solcher Menschen wie Benn« sind auch, und vielleicht im besonderen, »die Christen gefragt und gefordert«. Klemm stellt fest: die anscheinend ernst gemeinte Antwort des »Großen Vaters« – eingeleitet mit der Konjunktion »wenn«, beschlossen mit einem Fragezeichen – wird angenommen als »das Einzige, wovor wir noch knieen könnten«. Auch in dieser grundsätzlichen Fragestellung, von Benn aus gesehen, wird »keine Synthese sichtbar, Spannung und Gegensätzlichkeit bleiben«. Es ist vielleicht zu fragen, ob es nicht der Sinn dieses Gespräches ist aufzuzeigen, daß Spannungen und Gegensätzlichkeiten unüberwindbar, die Synthese unauffindbar bleiben müssen. So haben also auch, wie Klemm meint, die Christen an den Dichter Fragen zu stellen; mir scheint aber, diese müssen unbeantwortbar bleiben.

Benns Haltung blieb bis zuletzt »die Distanz zu Gott«, ein Ausdruck, den man ihm so sehr verargt hat; »keine gläubigen Worte, keine Gebete in der Todesnacht«. Aber der Konsistorial-Vizepräsident D. Dr. Söhngen[17]) hielt eine Trauerrede für Gottfried Benn, die ans Herz greift. Es bewegt zu sehen, wie völlig frei von dogmatisch gestützter Selbstgerechtigkeit die ausgesetzte Existenz des Verstorbenen, »dem das Geschenk des Glaubens versagt geblieben ist«, zu verstehen gesucht wird »als einer der reinsten und männlichsten Vertreter des Geistes einer mündig gewordenen Welt, gerade auch der Kirche gegenüber mündigen Welt«. Söhngen sieht ihn in dieser Eigenschaft in die deutsche Geistesgeschichte eingehen. Die Rede stellt den Dichter unserer Tage (»ein armer Hirnhund, schwer mit Gott behangen«, wie Benn selbst sich nannte) in die geistig seelische Nähe zu der Verfassung der Propheten, die »ihren Auftrag meist als eine Heimsuchung durch Gott erfahren... die das Schaudern vor dem Abgrund kennen, in den sie doch aus übermächtigem Zwang hineinstarren müssen«. Söhngen hatte seine Glückwünsche zum 70. Geburtstag des Dichters in tröstlich-verheißungsvolle Worte des 92. Psalms gefaßt. Es kam umgehend die Antwort: »Schlug sofort den Psalm auf – oh, daß er zuträfe! Oh, daß ich nach Vers elf gesalbt würde mit frischem Öl, aber mir ist mehr nach Klageliedern III,7«. Dieses Textwort aus Jeremias »Gott hat mich vermauert, daß ich nicht herauskann, und hat mich in harte Fesseln gelegt«, legte Söhngen seiner Trauerrede zugrunde. Erinnerte sich Benn seines eigenen Gedichts, als er Söhngen antwortend auf die Klagelieder Jeremiae zurückkam, kannte Söhngen es? Es trägt die Überschrift 'Die Gitter'. Die erste Strophe heißt: »Die Gitter sind verkettet / ja mehr: Die Mauer ist zu –: / Du hast dich zwar gerettet, / doch wen rettetest du?« Die Frage nach dem Menschen Benn, die er in diesen Versen an sich selbst stellt, – wer war er? – sie ist noch lange nicht beantwortet.

III. Wirklichkeit

Zwei Fragen beschäftigen intensiv das philosophische und das literaturwissenschaftliche Schrifttum zur Lage der Gegenwart: die Frage nach dem modernen Ich und die Frage nach der modernen Kunst. Im Mittelpunkt beider steht das Problem der Wirklichkeit. Benn nennt einmal die Wirklichkeit einen »quälenden

Begriff... der als Verhängnis über dem Abendland lastete, mit dem es rang, ohne ihn zu fassen...«. Er macht die »Wirklichkeitsentscheidung«, die bei uns »im Sinne der empirischen Wissenschaften fiel, für die abendländische Schicksalsneurose« verantwortlich. Nun vollzieht sich aber »vor unseren Augen die tatsächliche Umgestaltung des Wirklichen durch den Geist«. Von der modernen Physik her gesehen, gilt das uneingeschränkt für die Natur; es gilt ebenso für die Umwandlung der wahrnehmbaren äußeren Wirklichkeit durch die der modernen Physik verhafteten Technik. Diese wiederum revolutioniert im Arbeitzplatz- und Freizeitverhalten die soziologischen und sozialen Verhältnisse. Damit ist das Problem »Wirklichkeit« in seiner ganzen Schwere gestellt. Auch die seelischen Äquivalente für die Aufnahme der veränderten äußeren Wirklichkeit befinden sich in einer noch viel zu wenig begriffenen Verwandlung: Wirklichkeit und Kunstschaffen – Wirklichkeit und Aufnahme von Kunst hängen ineinander. Benn formuliert: »Zwischen Ausdruckswelt (= Kunst) und Wirklichem bestehen Zwangsbeziehungen«; das ist Axiom seiner Kunstauffassung.

Blöcker[18]) greift mit Entschiedenheit dieses Problem auf. Er beleuchtet von den verschiedenen Blickpunkten die Lage der Kunst, das Verhältnis des Publikums zu ihr; er zeigt, daß es notwendig zwiespältig sein muß, Maßstäbe und Wertungen, bestimmt von dem in der Auflösung begriffenen Wirklichkeitsbegriff, an sie heranzutragen; das verschuldet die allerorts beklagte Desorientierung. Benn hat für das Verhältnis des modernen Künstlers und der modernen Kunst zur Wirklichkeit immer neue Formulierungen gesucht, von der Rönne-Zeit bis zum Ptolemäer und darüber hinaus, im Anhang zu 'Doppelleben' wie in den späten Vorträgen. Es sei nur an die drei zentralen Begriffe »Wirklichkeitszertrümmerung«, »Zusammenhangdurchstoßung«, »Wirklichkeitsherstellung« erinnert. In einer Zeit bedrängender Verwandlung, in einer Zeit, die ins Chaos abzusinken droht, weil die alten Ordnungen ihre absolute Tragfähigkeit verloren haben, ist es auch heute noch der Künstler, der an der Ordnung der Welt arbeitet. »Kunst – und auch darin hat sich nichts geändert – ist Sichtbarmachung der Ordnung, nicht aber Bestätigung einer vorgegebenen Ordnung« – diesem Satz Blöckers ist zuzustimmen. Benn sagt: »Die Zeitalter enden mit Kunst und das Menschengeschlecht wird mit Kunst enden... wir machten Götter und Kunst, dann nur Kunst«. Danach machen wir also keine Götter mehr, und darum sagt Blöcker: »Kunst und Dichtung tritt heute in ihr eigentliches sakramentales Stadium... In den Räumen, die wir heute aufsteigen sehen, wird Dichtung zum Bestandteil der Existenz, die ohne sie nicht zu bewältigen wäre«. Er nennt den Künstler »Wahrsager nicht des Kommenden, sondern dessen was ist«. Das entspricht der Forderung Benns, der Künstler habe dicht an den Gegebenheiten der Zeit zu bleiben, nur daraus entstehe das moderne Gedicht. Für ihn ist der Künstler der einzige, »der über die Dinge entscheidet, die andern nässen die Probleme weiter«. Der Künstler entscheidet demnach auch die Frage nach der Wirklichkeit. Er antwortet auf die Entsubstanzialisierung der Wissenschaften, auf die immer weiter getriebene Funktionalisierung in Physik, Technik, Organisation und Arbeitsprozeß mit dem »Erlebnis der Struktur«. Dieses Erlebnis ist nicht auf ihn beschränkt; aber der Künstler stellt sich ihm; es wird zum »Grunderlebnis der modernen Kunst und Poesie«. Aber »neue Erfahrungen verlangen eine neue Sprache«; sie kann noch nicht allgemein sein; denn sie sucht Antworten in einer von Rätseln und Undurchsichtigkeiten bedrängten Situation; sie muß diese ausdrücken. Und so ist ganz zwangsläufig »die viel beschriene Unverständlichkeit der modernen Dichtung Teil ihres Ausdrucks«. Das Erlebnis der Strukturen drängt zum Ausdruck. Zur Klärung dessen, wie sich das realisiert, sei eine

vereinfachende Schematisierung erlaubt: 1. Die andrängende Wirklichkeit – zerstört und aufgelöst in ihrer Substanz, deformiert in ihrer Dinghaftigkeit, bar jeden Sinnzusammenhangs, unfähig, aus sich selbst ein Bedeutungsgefüge zu gewähren, in dem der Mensch seinen Ort erkennt – wird in der Kunst als das genutzt, als was allein sie sich noch darstellt: Strukturen. Nicht ein sinnlich wahrgenommener Zusammenhang ist zu beschreiben, nicht Charaktere sind psychologisch zu ergründen oder zu entwickeln, nicht Individualitäten zu gestalten – die Strukturen als solche berühren das menschliche Dasein zeichenhaft für seine Situation in einer veränderten Welt. Die Strukturen als solche werden g e l e s e n. Auch Bense[19]) kommt zu dem Ergebnis: »Es gehört in eine Theorie des allgemeinen Objektzerfalls, daß auch der Roman mehr und mehr sein ursprüngliches Objekt verliert.« Ebenso handelt es sich in der Lyrik, z. B. im Zyklus 'Morgue', nicht um die Darstellung dieser Faktizität; das Häßliche, Abstoßende, der deformierte Leib ist Chiffre für die Darstellung des Menschen in einer auseinanderfallenden Welt. Die Auflösung und Verwesung des Leibes will gelesen werden als Zeichen für die Verlorenheit des Menschen in der Vergänglichkeit ohne jeden Sinn. Der Arzt Benn spricht nicht als Arzt, sondern als engagierter Mensch, wie ebenfalls Wellershoff zeigt, wenn auch in der Sprache des Arztes, die er aber als Chiffrenschrift handhabt. Es ergibt sich aus diesem kurzen Hinweis auf 'Morgue', daß der Wirklichkeitsverlust, den man Benn immer wieder attestiert, ein Doppelgesicht trägt. Er ist vereinbar mit genauester Beobachtung und Analyse der in einer spezifischen Umwelt gegebenen Wirklichkeiten: »Ich lebe vor dem Leib« (Benn), während eine übergreifende Wirklichkeit, die die Dinge erst an ihren Ort rücken könnte, verlorengegangen ist. Das ist das Leiden Benns. »Auch Gottfried Benn sucht nicht nur die Radikalität im Negativen, sondern das Ergreifen, Aufdecken, Bewältigen der Wirklichkeit« – so stellt gleichfalls O. Mann[20]) fest.

Aus dieser kurzen Zusammenfassung ergibt sich, daß das oft so flüchtig gebrauchte Wort »Wirklichkeit« allein schon hier zwei verschiedene Inhalte deckt, bzw. decken soll. 2. Strukturen sind etwas Formales; aber an sich sind sie keineswegs das, was Benn und die moderne Dichtung »Form«, »absolute Form« nennen; sie sind es auch dann nicht, wenn sie in die Dichtung hineingenommen sind. Geläufige Wirklichkeiten und Dinge der tatsächlichen Welt scheinen sich heute der Poesie zu verweigern; etwa, um einen von Benn des öfteren wiederholten Satz hier einzustellen, »der Mond, der einst Busch und Tal füllte« – einstmals, heute aber »kann man an den Sternen tanken«. Benn, die modernen Dichter, Flaubert, Heinrich Mann, Valéry und vor ihnen Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé sprechen in den hochgesteigerten Worten von der Form. Nach Nietzsche wird sie zum einzigen Inhalt, wenn alle anderen Inhalte (eben die 'wirklichen') sich verflüchtigt haben. »Gott ist Form«, sagt Benn; Form ist Ursprung; Form erzeugt Gedanken; Form bewirkt Faszination; nicht der Sinn sondern die Form entscheidet in der Dichtung. Und schließlich meinen alle diese beliebig vermehrbaren Aussprüche der verschiedensten Maler und Dichter das eine: Form schafft eine neue »Wirklichkeit«, indem sie die geläufige Wirklichkeit übersteigt. Benn kennt nur noch zwei verbale Transzendenzen: das Gedicht und die mathematische Formel.

Mit vollem Bewußtsein ist hier stereotyp das Wort »Wirklichkeit« gebraucht. (Es ist nichts weiter als stilbedingtes Abwechslungsbedürfnis, wenn ein und dieselbe Wirklichkeit auch einmal Realität heißt, ohne daß eine Definition zugrunde gelegt wäre, die anzeigte, daß damit eine Differenzierung angedeutet sein soll.) Die Unklarheiten um den Begriff Wirklichkeit sind verwirrend. Die hier notwendig zu-

sammengedrängte Darstellung läßt erkennen, daß das Wort »Wirklichkeit« unter 1. schon doppeldeutig ist; daß es dann unter 2. wieder einen anderen Inhalt hat. Um der Schwere des Problems willen, in das die »neuen Wirklichkeiten« führen, die der Künstler bewußt und oft unbewußt schafft, diese Wirklichkeiten, die wir alle mit mehr oder weniger Wachheit über die Zusammenhänge erfahren – Blöcker stellt sie in seinem Buch im Ausschnitt dar –, muß nun allerdings darauf bestanden werden, daß der Begriff Wirklichkeit aus seiner Zweideutigkeit herausgeführt wird.

Was bedeutet bei Benn »Wirklichkeitszertrümmerung« und »Zusammenhangdurchstoßung« einerseits, »Wirklichkeitsherstellung« andererseits. In dem Benn gewidmeten Aufsatz Blöckers heißt es: »Die Bühne wird offenbar nicht niedergerissen sondern freigemacht... für eine neue Vorstellung«. Diesem Satz ist zuzustimmen. Der nächste scheint nicht die Klarheit zu haben, deren wir bedürfen: »Denn für Benn gibt es eine neue Instanz, wo die zerfetzte Realität dann doch wieder zusammenfindet: im Kunstwerk«. Blöcker fährt fort: »Die zerbrochene Identität, das zerstäubte Ich, die vom kalten Licht der Leere übergossenen Seinstrümmer, die Kluft zwischen Du und Ich, die 'mythenalte Fremdheit zwischen dem Menschen und der Welt' – im Gedicht, in der Statue, im Lied sammeln, schließen und versöhnen sie sich wieder.« Hieran wären einige Überlegungen zu knüpfen; sie können nur angedeutet werden. Kann die zerfetzte Realität, wenn sie wirklich zerfetzt ist, wieder zusammenfinden? Wird nicht vielmehr eine neue Ebene hergestellt, auf der etwas anderes geschieht als das, was vor dem »Zerfetzen« Realität hieß? Wenn die Identität »durchbrochen« ist, wie kann sie sich wieder schließen? Der Satz der Identität gilt nicht mehr; das ist Axiom Benns. Und im übrigen will weder die »zerfetzte Realität« noch die »durchbrochene Identität« »versöhnt« werden. Die Unerbittlichkeit der Destruktion darf durch solche Schlüsse nicht erweicht werden.

Auch Wellershoff widmet im Kapitel 'Wirklichkeitsverlust' seines Buches dem Wirklichkeitsverlust Benns eine ausführliche Darlegung. Ähnlich wie bei Blöcker heißt es bei ihm: »Zerstörung der vorhandenen Realität und künstlerische Gestaltung fallen bei moderner Kunst oft zusammen«. Das mag man so ausdrücken, wenn es heißen soll, daß »Zerstörung« der Schritt ist, der »die Freiheit für das Gedicht« schafft; aber es geht nicht, wenn man Zerstörung und Schaffen gleichsetzt. Daß Wellershoff das tut, muß man schließen, wenn man weiter liest: »Formung ist Deformation«; damit scheint eine etwas simplifizierte Dialektik eingeschaltet, für die die Formel steht: »der produktiv gewendete Wirklichkeitsverlust«. Es kommt aber auf den Moment der »Wendung« an, wie in jeder Dialektik. So sagt Milch[21]): wenn Benn »Form und Zucht aus dem Ausdruck entspringen« läßt, so überspringt er »ein wichtiges Glied in der Beweiskette. Benns Ausdruck stellt sich nämlich zunächst als Entfesselung dar. Es fehlt in Benns System das Moment, das erklärt, wie aus dieser Entfesselung Form und Zucht wird«. Das gilt gewiß uneingeschränkt für den frühen Benn. In der späteren Prosa ereignet sich das, was Bense wie folgt definiert: »..Ausdruck bedeutet soviel wie Mitteilung einer Relation, die zwischen Gegenstand und dem Künstler besteht«; aber die »Mitteilung« unterliegt Gesetzen. Im Punkt der »Wendung« liegt – und auch das nur möglicherweise – der schöpferische Punkt. Bei dem Gebrauch, den sowohl die Dichtung wie die Dichtungstheorie von dem Zusammen von Deformation – Formung macht, scheint es oft, als gäbe es zwischen beiden eine Art selbsttätigen Übertritts. Daß dem keineswegs so ist, sieht man an den schlechten Nachahmern und Nutznießern des Begriffs der »schöpferischen Zerstörung«, den schon der Frühexpressionismus kannte. Auch Wellershoff sieht diesen Gefahrenpunkt: »die

totale Entfremdung, die beständig mitgehende existenzielle Gefahr bei all ihren Wagnissen und Eroberungen«. Er vermerkt: »Grenzmöglichkeiten werden erreicht, bei denen man schwankt, ob die vermeintliche Allerfahrung nicht in Wirklichkeit ein solipsistisches Nichts ist«. Um so dringender bedarf eine Frage der Klärung: Was geschieht an diesem Punkt der Wendung zwischen Deformation und Formung, zwischen dem Verlust der Wirklichkeit, dem Zerfetzen der Realität und der – möglichen – Herstellung von Wirklichkeit? Es gibt vor dieser Frage nur zwei Alternativen – so viele Variationen sie auch in sich bergen mögen. Benn nutzt beide; vielleicht scheidet er sie nicht scharf; um so dringender muß die Bemühung um sein Werk eine Klarstellung zu erreichen versuchen. Hier kann sie nur schematisch verkürzt gezeichnet werden: 1. Wirklichkeitszertrümmerung mit dem Akzent auf Zusammenhangdurchstoßung setzt z. B. den Schock der Verfremdung und Deformation ein, um von der selbstverständlichen und allmählich leer lassenden Gewöhnung an überkommene Ordnungen der geläufigen Wirklichkeitserfahrung und von den ihr entsprechenden Stilmöglichkeiten zu befreien, die zu Schablonen geworden sind. Sie legt Strukturen bloß, gewonnen: an, hinter, unter den Dingen; sie nutzt sie – und allein darauf zielt die dichterische Gestaltung – um die Ahnung einer neuen Wirklichkeit aufsteigen zu lassen, einer neuen de facto-Wirklichkeit. Sie tut das aus Überdruß, aus empfundener Leere, aus Zorn, aus Ironie. ('Die Gegenwartserwählten' in 'Weinhaus Wolf'; die dort zwischen den Fässern »umgehende Wahrheit«. »Das Leben als Mulattenstadt« in der 'Berliner Novelle'; die Gedichte 'Fürst Kraft', 'Annonce'). 2. Im vollen existenziellen Ernst wird in der radikalen Abwertung der Wirklichkeit (»des Lebens, in das alles spuckt...«), die absolute Prosa, die »transzendente Realität der Strophe« als eine sich selbst genügende Form – eine Realität sui generis angesetzt. Es ist das »die Realität der Beziehung zwischen Gegenstand und Existenz in einem denkenden, erkennenden, schöpferischen Akt... Wir nennen diese Realität die Surrealität, die übergreifende, in den Gegenstand übergreifende Realität der Existenz und in die Existenz übergreifende Realität des Gegenstandes, deren Wiedergabe gerade die Relation zwischen Gegenstand und Existenz festhalten muß und unbekümmert um realen Gegenstand und reale Existenz bleiben darf« (Bense). Vor dieser Realität sui generis ist die geläufige Wirklichkeit – ja vielleicht jede Wirklichkeit – und auch in ihr das, was zu Zorn Ironie Satire Hohn, zum verzweifelten Nein herausfordert, in ihrer Eigenbedeutung dahingefallen. Diese Kunst kann die Bemeisterung eines Schicksals ausdrücken, »bewältigtes Dasein, Leben, das zur Unsterblichkeit gezwungen wurde« wie Blöcker formuliert. Sie kann aber auch in eine Sphäre völliger Irrealität führen, z. B. »Summarisches Überblicken«, »Blicke« im Roman des Phänotyp; oder in einen Raum, in den Begriffe wie »Schicksal«, »Leben« etc. gar nicht mehr hineinreichen, vielleicht nur noch als schwindender Schatten erahnbar sind: die Gedichte 'Blaue Stunde', einige Strophen aus 'Die Dänin'. 3. Es gibt Abschnitte in 'Lotosland' des 'Ptolemäer', die eine Schlußfolgerung zu ziehen scheinen aus den Ergebnissen, die mit der hier unter 1. umrissenen Technik gewonnen wurden. An diese Abschnitte fügt sich, wie so oft in den Schlußsätzen eines Prosastückes bei Benn ein lyrischer Ausklang, aber voll von gedanklichem Gehalt. Genügt er sich nun in dem von jedem Bezug auf eine konkrete Wirklichkeit gelösten transzendent bleiben wollenden Gesicht? (Nr. 2 unseres Schemas) Die »schwarzen Kutten wandeln in stillem in sich gekehrten Gang...« Irrealität? Ein wirklich nur in sich beschlossenes Bild? Will es nicht hinausgreifen über den Raum des Kunstgebildes? Will es nicht doch, wenn auch in der Form visionärer Schau, die Konzeption einer »Wirklichkeit« »herstellen«, die die »europäische

Schicksalsneurose« heilen könnte, in der »die Vereinigung mit der verlorenen Dingwelt« vollzogen wird? Benn hat immer wieder mit Nachdruck betont, daß das vollendete Gedicht nur sich selbst wolle. Aber auch Hohoff versteht Benns Bücher als »Versuche, einen Mythos zu schaffen, mit dessen Hilfe die mondäne Welt aus der materiellen Klammer des Reichtums wie der Armut gelöst werden könnte, der sie bildhaft durchdränge, vergeistigte«. Darin – also in einem Wollen, das über das Gedicht als die in sich beschlossene Sphäre hinausgriffe (was der von Benn immer wieder betonten »Statik« des künstlerischen Gebildes nicht Abbruch zu tun brauchte) – liegt für Hohoff der »untergründige Sinn der Anspielungen auf Christus, der Aufnahme antiker Motive« (Orpheus, Pallas).

Das hier Ausgeführte will nur Erwägung sein dafür, wie komplex der Begriff der Wirklichkeit bei Benn ist; welch verschiedene Aspekte die »Wirklichkeitszertrümmerung«, die »Zusammenhangdurchstoßung« erlaubt; auf welcher Breite die »Wirklichkeitsherstellung« geschehen kann, – in allen Spielarten dieses so gefährlich schillernden Begriffs, der von den allgemein gängigen täglichen Wirklichkeiten (»die Soziologie« des Lotos-Besitzers) bis in geheimnisvolle Überwirklichkeiten zu den transzendenten Realitäten führt (»Die Gebilde«, die »das Leere« füllen, in der Abgrenzung gegen die »Soziologie«). Im Gegensatz zu der weiteren Nutzung des Wortes »mythisch« bei Hohoff, die m. E. Benn durchaus entspricht, nimmt Jens (vgl. Nr. 7, S. 151) diesen Begriff exakt beim Wort: »Der Mythos ist unumstößlich und klar, er gibt Auskunft und schildert im nüchternen Stil der Annalen. Wunder werden ihm – darin liegt sein Geheimnis – zu alltäglichen Fakten, er weiß nicht um Psychologie und Schattierung, alles ist ihm, der nur eine Ebene kennt, gleich wichtig und bedeutsam«. Er fragt: »Was hat das Streben nach Reduktion und einfachem So-Sein mit der von Benn so oft zitierten Vorwelt des 'Blutes' gemeinsam?« Aber ist es nicht gerade diese andere »Reduktion« einer ausschließlich auf Ratio und Empirie bezogenen Begrifflichkeit, die verhindert, daß »Wunder zu alltäglichen Fakten« werden können? Gewiß kann bei Benn auch nur in einem sehr späten und übertragenen Sinn von Wundern als alltäglichen Fakten gesprochen werden. Benn wollte gar nicht einen bestimmten Mythos erneuern. Aber er sah, was die »Modernität« in ihrer technischen Perfektion und in ausschließlichem Gerichtetsein auf die konkret materielle Lebensbewältigung leer ließ. Es ist von Jens zugespitzt gesagt: »In Wahrheit jedoch ist Benns Beschwörung der mythischen Frühe nur eine Variation der südlichen Flucht«. Gewiß entspringt beides aus der gleichen Wurzel. Aber gerade Benns politischer Irrtum zeigt, daß er die »so oft zitierte Vorwelt des 'Blutes'« im Sinne einer Rückbindung an völkisch-mythischen Besitz als die Möglichkeit einer Erneuerung auffaßte. Darin liegt ja gerade der verhängnisvolle Schritt vom Irrationalismus seiner Akademierede zur Rationalisierung dieses Irrationalismus als politischer Handhabe. Man kann gegen Benn nicht einwenden: Die Zeit läßt sich ebensowenig wie der Raum überspringen. Dagegen steht ausdrücklich der Begriff der progressiven Cerebration; und das bedeutet, daß heute die mythischen Gehalte und Gestalten nur erinnernd, über den Umweg einer gehirnlichen Aufbereitung, genutzt werden können. Erst der Benn nach 1934 weiß dann allmählich, daß das Mythische, gelöst aus seinem gewachsenen Grund, uns nur »bildhaft durchdringen und vergeistigen« kann: Pallas, das so oft heraufgerufene Gespräch unter den Platanen, alles das steht dann in der genau gleichen Funktion wie die »transzendente Realität der Strophe«.

IV. Nationalsozialismus

Noch immer nimmt die politische Fehlentscheidung Benns in der Auseinandersetzung mit ihm nicht nur als Person, sondern auch mit seinem Werk einen breiten Raum ein. P. de Mendelssohn[22]) hat in bemerkenswerter Bemühung um objektive Würdigung das Verhalten einiger hervorragender Geister überprüft unter der grundsätzlichen Frage »nach der Stellung des Geistes in der Gesellschaft, nach seinen moralischen Möglichkeiten und sittlichen Verpflichtungen insbesonders in einer totalitären Despotie«. Auch Benn wird vor dieses Gewissensforum gestellt als ein »kapitaler Geist, der sich geirrt oder verlaufen hat«. 'Doppelleben' wird als »autobiographische Rechtfertigungsschrift« peinlichst aber fair durchleuchtet bis in solche Einzelheiten hinein, deren Bedeutung man heute nur schwer erkennen kann. Es wird anerkannt, daß der erste Teil 'Lebensweg eines Intellektualisten', 1934 in 'Kunst und Macht' erschienen, 1950 mit wenigen technischen Veränderungen übernommen wurde, »gering an Zahl und politisch unerheblich«. Aber es wird bereits als »Camouflage« bezeichnet, daß 'Kunst und Macht', dieses umstrittene Buch, nunmehr nur als »vergriffener Essayband« figuriere. Das auf den letzten Seiten von 'Doppelleben' erwähnte Interview mit der Frage nach Benns Nihilismus sei »kurioserweise« übernommen, aber nicht als Übernahme gekennzeichnet. Es lasse die Frage offen, wann (und ob) dieses Interview stattgefunden habe, 1934 oder 1950. Auch darin wird eine, zwar unbegreifliche, Vertuschung erblickt, obwohl Mendelssohn nicht ansteht zu erklären, gerade diese Seiten seien »originellster eigentümlichster und (politisch) total unanfechtbarer Benn, heute wie 1934, wenn nicht besser«. Mendelssohn zitiert Benn gegen Benn mit dessen eigenen Worten über die genossene Ausbildung und geistige Erziehung: »Kälte des Denkens, Nüchternheit, letzte Schärfe des Begriffs«; dazu sei er erzogen worden, so daß ein klares Urteil in politicis wohl von ihm zu erwarten gewesen wäre. Dabei hat Mendelssohn übersehen, daß Benn immer schon, auch in seinen wissenschaftlichen, oder besser gesagt, von wissenschaftlichen Argumenten durchsetzten Essays »Kälte des Begriffs« und »Nüchternheit des Denkens« vermissen ließ, wenn die Affektführung die Oberhand hatte. Vor dem Gerichtshof einer außerordentlich scharfsinnigen, rein rationalen vom Primat des abstrakt-Moralischen getragenen Geistigkeit wird schließlich Benns Irrationalismus zum Angeklagten, wie schon bei Klaus Mann[23]). Dieser beruft sich darauf, daß er »schon 1930 und 1931 Benn vor seinen Neigungen zum Irrationalen und zum 'Mythischen' und vor seinem verdächtigen Widerwillen gegen den 'Fortschritt' publizistisch gewarnt« habe. »Die Geschichte dieser Verirrung beginnt mit dem lyrischen Schrei nach dem großen 'Zurück!', sie führt zu der manischen Isolierung des Formproblems und zu der doppelten Verfälschung eben dieses Problems (doppelt: weil Benn das Thema 'Form' einerseits vom Thema 'antike Überlieferung – Mittelmeerlateinisch-europäische Kultur' – andererseits vom Thema »sozialer Fortschritt« zu trennen und solcherart all seiner wirklichen Inhalte zu berauben sucht); – und sie führt –: wohin? Ach, genau dorthin, wo wir den entgleisten Benn heute sehen...« (Daß damit Benns Formproblem völlig verkannt ist, darf hier nur am Rande bemerkt werden). Und doch sei »die ruchlos infantile Leichtgläubigkeit, mit der Benn auf diesen riesenhaft geblähten Schwindel hereinfiel, verblüffend«. Diesem Aufsatz Klaus Manns folgt ein zweiter von Ziegler[24]), dem eine redaktionelle Bemerkung vorangestellt ist: »Die beiden nachstehenden Beiträge von Klaus Mann und Bernhard Ziegler, die eine Frage anschneiden, deren Beantwortung uns, weit über das Schaffen und die Haltung G. B. hinaus, von grundsätzlicher Wich-

tigkeit zu sein scheint, nämlich die Frage nach den Grundlagen und dem Wesen des Expressionismus«. Und diesen Expressionismus, dessen hervorragender Vertreter Benn war, diesen »Nährboden für die Zersetzung einer Zersetzung« – nämlich die Zersetzung der Reste der bürgerlichen Geistesentwicklung – macht Ziegler verantwortlich für Benns »Salto mortale ins Lager Hitlers«: zu einer Zeit, als Benn wegen seiner expressionistischen Vergangenheit aus der Schrifttumskammer ausgeschlossen wurde! »Es läßt sich heute klar erkennen, wes Geistes Kind der Expressionismus war, und wohin sein Geist, ganz gefolgt, führt: in den Fascismus«. (Ziegler). Mendelssohns Argumente gegen Benn laufen darauf hinaus, daß er aus seiner eigenen psychischen Strukturiertheit, die sich dem irrational-Halluzinatorischen zuneigte, kühl überlegend (!) die Konsequenzen hätte ziehen sollen. Es ergeht das Verdikt: Wärest Du ins Exil gegangen, damit hättest Du Dir den Rückweg Deines Paktierens mit der Macht abgeschnitten. Der Geist gegenüber der Tyrannis, das ist für Mendelssohn die entscheidende Frage unseres Zeitalters. Neue Gefahren und Konflikte hält er für möglich. Aus eigenem starken Ethos strebt er eine grundsätzliche Besinnung an. Ob aber der Einzelfall, Jahre nach der konkreten Situation und dem Ablauf der Geschehnisse, allein aus abstrakt gewonnenen Normen auch nur darstellbar, geschweige denn total verurteilt werden kann, muß bezweifelt werden.

Die Position Mendelssohns, aus der er Benn schließlich verfehlen mußte, wird von Wellershoff in dem Kapitel 'Kunst und Macht' seines Buches ausgezeichnet charakterisiert. Mendelssohn denke »aus der Perspektive eines Demokraten und das war nicht die Perspektive Benns, der die Demokratie als Welt des substanzlosen Geschwätzes, des Klüngels, der etablierten Mittelmäßigkeit erlebt hatte.« In seinen »mächtigen Drohungen gegen den Zivilisationsbetrieb war die Drohung mit elementaren Gewalten stets unüberhörbar«. »Gewalt war für Benn nichts schlechthin Verdammungswürdiges, vielmehr, so lange er zu glauben vermochte, daß es schöpferische Gewalt sei, begrüßte er sie«. Das tat schon Nietzsche, was Klaus Mann übersieht, wenn er Benn vorwirft, daß dieser sich »hundertmal auf Nietzsche in völlig unsinniger und verwirrter Weise bezieht«. Für Klaus Mann ist es keine Frage, daß Nietzsche die Nazis zutiefst verabscheut hätte. Mir scheint das, wenigstens hinsichtlich bestimmter Gedanken, Züchtung, Staatsdenken, Gewaltanwendung (vgl. z. B. 'Der griechische Staat') nicht so unbedingt sicher, wenn es auch gewiß von den führenden Personen gegolten haben würde – genau in demselben Maße wie das für Benn galt, der diese Leute nicht kannte, als er seine Reden für den neuen Staat hielt. Wellershoffs Darstellung der Zusammenhänge des politischen und literarischen Betriebes, in den Benn zunächst nur indirekt verstrickt war, macht sehr deutlich, daß es schließlich »auf den weltanschaulichen Erwartungszusammenhang ankommt«, wie man sich zunächst einem Umbruch gegenüber verhalte. Er stellt die rhetorische Gegenfrage: Wie hätte Benn in einer kommunistischen Revolution gehandelt? Sicher nicht in der gleichen Weise. Diesen »Erwartungszustand« umreißt Märkel[25]) knapp und ohne moralisches Verdikt: »er glaubte an die gestaltende Macht eines neuen 'imperativen Weltbildes' und war der Meinung, in der politischen Wende sei ein 'neuer menschlicher Typus' wirksam, den die Geschichte aus dem unerschöpflichen Schoß der Rasse schickt. Er ist mit diesen Hoffnungen sehr bald gescheitert und hat in großer Redlichkeit seinen Traum selbst zerstört«. Wellershoff erkennt den Fehler Mendelssohns darin, »ganz abstrakt von Benns Denkfähigkeit, Denkschulung zu sprechen, anstatt zu fragen, was Benn bis 1933 gedacht hat«. Er, wie auch Milch, sieht Benns Situation »so vertrackt wie möglich«. Denn das Jahr 1933 »füllte seine Begriffe, seine Bilder mit

politischer Realität«. Das mußte ihn notwendig in eine Krise stürzen. Um diese These zu stützen, gibt Wellershoff interessante Einzelheiten der sich durchkreuzenden denkerischen, emotionellen, praktisch-faktischen Verwickelungen, in denen Benn sich befand. Da war zunächst der Grundsatzstreit des Redaktionsbeirats der Sozialistischen Literaturzeitschrift 'Die neue Bücherschau'. Er wurde ausgelöst durch eine Kritik von Benns 'Gesammelter Prosa'. Letztlich gründete er auf der von Benn in der Diktion immer wieder mit einem gewissen esoterischen Hochmut betonten Unvereinbarkeit »unabhängiger Dichter – politisch gebundener Literat«. (Man erinnere sich des Rundfunkdialogs 'Können Dichter die Welt ändern'.) Benn hatte mit seinen Thesen Material genug gegeben, um die feindselige Haltung der Linken gegen sich herauszufordern. Das wirkte natürlich auf ihn zurück und löste wiederum eine stärkere Drehung nach rechts aus. Die 'Heinrich Mann Geburtstagsrede', die er als »Dichter über den Dichter« hielt und in der er den Dichter Mann als Politiker übersah – sie feierte schließlich nicht den Sechzigjährigen, sondern den Zweiunddreißigjährigen des Rauschreiches der Herzogin von Assy und Heinrich Mann als Artisten. Eine breite Front erhob sich gegen Benn. Für Klaus Mann z. B. war es ein erneuter Anlaß, »Benns klinische Abwegigkeit des Formethos« anzuprangern, die ihn in dieser Rede dazu führte, Heinrich Mann »zum manisch auf die Form Versessenen zu stilisieren, d. h. zu fälschen«. Wellershoff zeichnet zu dem literarischen Tageskampf den wirtschaftlichen und politischen Hintergrund am Ende der zwanziger Jahre. Diese Verhältnisse radikalisieren nicht nur die politischen Kämpfe, sondern auch die Gegensätzlichkeiten im literarischen Bereich; auch sie waren letztlich politisch-weltanschaulich bedingt. Von der Darstellung dieser Zusammenhänge werden erst die Anspielungen im Brief von Klaus Mann aus der Emigration an Benn zu Anfang des Jahres 1933 verständlich. Nicht, daß etwa diese beiden aus der Moskauer Zeitschrift zitierten Aufsätze Zeugnisse absoluter Wahrheit enthielten; sie sind voller Mißverständnisse und Unrichtigkeiten. Sie sind ebenso affekt-geführt wie Benns nationalsozialistische Reden, nur mit einem anderen Vorzeichen. Im Ausdruck, in der Interpunktion sind sie Zeugnis für die Verhaftung ihrer Autoren im geschmähten Expressionismus. Aber sie beleuchten die wirklich »vertrackte« Situation Benns, der sich nach allen Seiten zu wehren hatte. Wellershoff kommt zu dem Schluß: »Im Verhalten Benns lag keine fatale Notwendigkeit«. Daß erst »so spät und nicht ohne den nachhelfenden oder gar auslösenden Druck der herrschenden Gewalt« eine bessere Einsicht sich in ihm durchsetzte, »darf man sein moralisches Versagen nennen«.

Muschg[26]) ist der Ansicht, daß die Vergangenheit, das heißt »das Schicksal der deutschen Literatur unter der Herrschaft des Nationalsozialismus noch unmittelbar in die Gegenwart hineinragt«. Daher seien »die grundsätzlichen Erörterungen ... nicht zu Ende«. Nicht in der sachlichen Zurückhaltung wie de Mendelssohn, sondern in leidenschaftlicher, von tiefer Abneigung auch gegen den Dichter bestimmten Haltung nimmt Muschg zu Benns Fehlentscheidung Stellung. Meint Mendelssohn, Benns intellektuelle Schulung hätte eine klare Erkenntnis der politischen Gegebenheiten erwarten lassen, so nennt es Muschg »eine Naivität, als man Lärm schlug und lamentierte, daß sich Benn ohne Zögern zum nationalsozialistischen Umsturz bekannte«. Er stellt Benn als »besessenen Visionär« hin, der in »seiner chaotischen Zuchtlosigkeit« von allem Primitiven »unwiderstehlich angezogen« gewesen sei. »Nichts deutete darauf hin, daß er der Woge aus dem Abgrund nicht zujauchzen werde«. »Er hatte ihr keine Vernunft, kein Ethos, nur ihre Apotheose entgegenzusetzen, denn diese proteische Denkweise ist in ihrem Wesen

charakterlos«. Im übrigen habe »Benns Kunsttheorie und Praxis garnichts anderes erwarten lassen«. Aber gerade die genaue Analyse des Bennschen Kunstprinzips könnte dem Literaturwissenschaftler einen tieferen Aufschluß über Benns Irrtum vermitteln. Das Stilprinzip enthält zwar in sich durchaus die Doppelspurigkeit der Bennschen psychischen Strukturiertheit, d. h. ebenso ein intellektuell-artistisches wie ein irrationales Moment. Die Herausarbeitung des Formprinzips als das »Konstruktive« steht dem »Halluzinatorischen« gegenüber. Das Verlangen nach Bändigung des Irrational-Chaotischen hatte Benn zwar nicht in die Emigration getrieben – wie sie auch Muschg nachträglich von dessen intellektuellen Fähigkeit verlangt. Es hatte ihn in die Utopie von funktionaler Gleichsetzung der künstlerischen Form und politischer Zucht geführt. Muschg ist in seinen Werturteilen und rigorosem Moralismus nicht bis zur wirklich methodischen Zurückführung des ganzen Problems auf die Grundfrage vorgedrungen: Überwindung des Nihilismus. Benn sah sie im Aufsatz 'Nach dem Nihilismus', 1932, in der Meisterung sowohl der künstlerischen Form wie der politischen Zucht aus konstruktivem Geist. Dieser Aufsatz ist in direktem Zusammenhang mit der Akademierede geschrieben, die sein Kunstprinzip formuliert hatte. Im Zusammenwirken von Form und Zucht, so glaubte Benn, wäre vielleicht eine »neue ethische Realität« zu verwirklichen. Rausch, Droge, Zuchtlosigkeit, Chaos, – das ist nicht das primäre Problem, weder bei Benn noch bei anderen Zeitgenossen der expressionistischen Generation. Es ist vielmehr der psychologische Nihilismus als die Verzweiflung an jedem überkommenen Wert. Wie Worringer den Expressionismus als eine Flucht nach vorn kennzeichnete, so kann man auch Benns bedauerliche Entscheidung als einen Fluchtversuch aus seinem Nihilismus in den Nationalsozialismus auffassen. (Das Scheitern dieses Versuches verfestigte dann seinen Nihilismus um so härter) Das erst würde zu einer Einsicht in den ganzen Zusammenhang führen – jenseits von Sympathie und Antipathie. Das wäre eine Erkenntnis, die weit über Benns Person auch über die Einschätzung seines Werkes hinausführte, in die Schicksalsfrage: Ist die Überwindung des europäischen Nihilismus, ist auch nur die Überwindung des psychologischen (subjektiven) Nihilismus vom Formgedanken – in welcher Ausprägung von Form auch immer – möglich? Die kraft der Durchsetzung einer politischen Idee suchen zu wollen, die beides zu versprechen schien: sowohl Zucht und Ordnung kraft ihres konstruktiven Moments, aber auch Befriedigung und Bändigung durch Formung von irrationalen Sehnsüchten in der Gemeinschaft und ihren quasi-rituellen Begehungen – das war der schicksalsvolle, tragische Irrtum Benns. Setzt man die Prüfung dieser Sachverhalte unter das Zeichen von Moral »und Verantwortung«, dann sollte zum mindesten doch der Versuch gemacht werden, auch die »Moral« einer Fehlentscheidung zu eruieren. Hat Benn wirklich »das Herkuleswerk versprochen, an dem Nietzsche scheiterte, die Überwindung des Nihilismus durch den Übermenschen nun als Artist« wie Muschg meint? Es gilt vielmehr einzusehen: Die Steigerung des Konstruktiven bis zu den letzten Spannungen des Formalen in die Möglichkeit einer neuen Ethik ist eine Irrlehre. Die Irrlehre Nietzsches aber war von ungleich größerer geschichtlicher Tragweite. Ob in ihren tieferen Bezügen vom Nationalsozialismus verstanden oder nicht, – jedenfalls lieferte sie mit ihren schlagenden Formulierungen, dem Pathos des Ausdrucksvermögens, der Suggestionskraft ihres bekennenden Barbarismus, der dialektischen Nutzung des 'Nicht' unverhältnismäßig breitere Absprungmöglichkeiten zur Verneblung der Massen – und nicht nur dieser. Selbstverständlich ist auch Benn ohne Nietzsche und seine Verführung nicht zu denken. Mit Benns Irrtum und seinem Leben hat das Problem

der Höchststeigerung des Formalen innerhalb der Situation des europäischen Nihilismus den Ernst einer Schicksalsfrage bekommen: Was vermag »das Formgefühl als die große Transzendenz der kommenden Epoche«? Diese Frage weist über Benn hinaus. Übersteigerung seines Formdenkens und politische Fehlentscheidung sind eng verschränkt. Klarheit über das eine gewinnen, erhellt das andere Problem; und umgekehrt. Diese durch Benns Werk und Person uns hinterlassene Aufgabe bleibt noch zu lösen.

Aus den Tagebüchern Oskar Loerkes ist über die Haltung Benns zum Nationalsozialismus einiger Aufschluß zu gewinnen. Als maßgebender Lektor des S. Fischer-Verlages-Berlin und als Sekretär für Dichtkunst an der preußischen Akademie der Künste haben seine Aufzeichnungen Quellenwert. Muschg[27]) widmet ihnen einen besonderen Aufsatz und sagt: »Zu einem geschichtlichen Dokument werden sie aber doch nur dank dem dichterischen Rang dieses Augenzeugen«. Im Zusammenhang mit den Ereignissen in der Akademie und dem weiteren literarischen Leben »der Jahre des Unheils« – das ist die Überschrift, die Loerke diesem Zeitabschnitt gibt – wird auch Benn genannt. Muschg charakterisiert den Menschen Loerke geradezu liebevoll; aber »auch auf ihm liegt die Schuld der geistigen Schwäche und des moralischen Versagens, die im Schicksalsjahr 1933 die deutsche Kultur in nichts zusammenstürzen ließen. Dank seines Kompromisses mit dem 'Betrieb' war er einer der Prominenten geworden, die den deutschen Geist im Frack repräsentierten«. Er ging physisch und moralisch zugrunde. Muschg nennt mit vollem Recht Loerke »einen großen Lyriker«. Zu seinen Lebzeiten haben ihn »die Kundigen verehrt« und eine Zukunft wird es noch für ihn geben. Er ist »ein mythischer Sänger der diesseitigen Welt... die oft sibyllinische Sprache seiner Verse ist die Rede des Erleuchtungszustandes«. Wie denkt nun der bedeutende Lyriker, der moralisch integre Mensch, der unbestechliche Chronist der Ereignisse über Benn als Menschen und als Dichter? Das Tagebuch notiert unter dem 7. Mai 1924: »Grandiose Gedichte von Benn gelesen: 'Schutt'«; sie sind 1924 von A. R. Meyer in seinem Verlag, Berlin, veröffentlicht worden. Es sind Gedichte, die den ganzen Zorn von Muschg erregen müßten. Im Jahre 1925 erschien im gleichen Verlag 'Spaltung'. Loerke besprach diese Gedichte im Berliner Börsen Courier vom 21. Februar 1926. Er merkt die fremdsprachigen Fachausdrücke an; er sieht, daß ihnen »isolierende, epische, denkerische, oft antipoetische Gefühlskomplexe anhaften«, die Benn nicht immer meistert; der Versuch »indessen ist bei Benn immer naturhaft und imposant«. Er sieht Gefahren, und als fühlender, um das Gedicht als solches besorgter Kritiker macht er darauf aufmerksam, sorgam, vorsichtig nachprüfend. Er schließt: »Ich will nicht der Merker mit der Kreide sein, ich frage nur, da ich zehnmal bewundernd und einmal skeptisch las. Und ich frage, weil dieser Dichter in überweltlichen Gemälden unserer Welt und im hinreißenden Chorklang heute wie gestern nur wenige seinesgleichen hat.« Muschg aber notiert: »Ebenso fremd ist ihm, Loerke, Gottfried Benns Betäubungskunst«. Muschg schreibt: »Im Frühling 1933 (also in der Zeit der beiden Rundfunkreden Benns) ist Loerke oft mit Benn zusammen und erwähnt arglos Gespräche mit ihm über die Lage, ohne Ahnung von der Unberechenbarkeit dieses Partners«. Das Tagebuch hingegen verzeichnet die hier nun folgenden Eintragungen; sie sprechen für sich selbst; sie seien in kurzen Stichworten, die nichts unterschlagen, wiedergegeben:

28. I. 33 »eine sehr fruchtbare Aussprache« (mit Benn). Am 27. April 1933 notiert das Tagebuch; nach der Rundfunkrede Benns vom 24. April 33: »Stramm für heroische Unterdrückung der Intellektuellen. Werner Bukofzer rief mich danach an, ebenso erregt Molos. Bis in die Nacht hätten sie geweint. Absolute Vereinsamung und Abgeschlossen-

heit«. Schon am 12. Mai schreibt Loerke, Benn habe sich zurückgezogen. Am 7./8. Juni 33 wird die »Akademie der deutschen Dichtung« gegründet. Loerke und Benn wurden Mitglieder. Am 9. Juni muß Loerke Benn »beruhigen«, der »entsetzt ist von den negativen Ereignissen«, »diesen Wahlen, diesen Menschen«. Am 11. Juni 33 heißt es: Benn will austreten, »entsetzt von dem, was die neue Gruppe dort treibe«, »Selbstherrlichkeit aus dem Nichts«. Am 29. Juni nennt das Tagebuch Benn einen Schwarzseher, charakterisiert ihn als »persönlich sehr klug und gütig«. Am 17. Oktober, anläßlich des Ausfalls Börries von Münchhausens, besucht Loerke Benn in seiner Wohnung: »Über unsere innere Lage gesprochen, über die gefühlte Verantwortlichkeit und die Vergeblichkeit unserer Arbeit. Wohltuende Stunden«. Am 21. November 34 trifft Loerke Benn zufällig: »Ei, wie der schimpfte – ein Hymnus gegen Cäsarenwahn und Mord«. Die Berührung riß nicht ab. Am 2. Februar 35 notiert Loerke: »Benn rief ich am Vormittag an. Er war sehr nett und ich fand ihn dann Abends völlig zurückgekehrt in eine vernünftige Denkweise«. (Also nicht »Jahre danach«, wie Muschg schreibt, sondern knapp zwei Jahre nach dem Schicksalsjahr 1933).

V. Expressionismus

Benn bekennt sich immer wieder mit Emphase als zugehörig zum Expressionismus. Er gibt eine Einleitung zu dem Sammelband 'Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts'; aber er erklärt nicht zu wissen, was ein expressionistisches Gedicht sei. Die Auswahl hat nicht Benn, sondern der Verlag, allerdings in schwierigen Überlegungen mit ihm, bestimmt. Von einer ganzen Reihe der dem Expressionismus zugeordneten Dichter, von dreien seiner eigenen dort aufgenommenen Gedichte fragt er lakonisch: »wieso Expressionisten?« – »wieso expressionistisch?« Er fragt das von 'Der Arzt', 'Englisches Cafe', 'Der junge Hebbel'; das kann man schwer einsehen. Benn hat das schwierige Problem: »Was ist Expressionismus?« nicht gerade erleichtert oder mitzulösen gesucht. Er führt die verschiedensten Äußerungen aus dem wissenschaftlichen Schrifttum an; er weist auf die widersprechendsten Zuordnungen von Dichtern und Gedichten zu dieser europäischen Stilphase; er entschließt sich, diese Bezeichnung »Expressionismus unkritisch in dem ihr seit vier Jahrzehnten zugewachsenen Sinn zu verwenden«.

Bense[28]) gibt für Benns Prosa »eine literaturmetaphysische Rechtfertigung«: »Der Prozeß der Ermöglichung der freien Aussage, der in einem gewissen Sinne bei Nietzsche sehr deutlich in 'Ecce homo' beginnt, erreicht in der frühen Prosa Benns einen Abschluß«. »Denn die Destruktion der Form, des Verses und des Numerus, der Periode und der Aussage, die der Destruktion der bestehenden sozialen und intellektuellen Welt des Bürgers entspricht, bezeugen ja nur die totale Destruktion des Seins und seiner Ontologie...«. Bense versucht Benns eigentümliche Prosa aus einem »ästhetischen Solipsismus« zu verstehen; diese Prosa bediene sich »eines sprachlichen Atomismus«: »Auch in der Literatur gehören wie in der Logik sprachlicher Atomismus und sprachlicher Solipsismus zusammen, aber wie die Deduktionen nur die Zusammenhänge der logischen Ausdrücke betreffen können, so vermögen auch die Expressionen nur in den Zusammenhängen Bestand zu haben«. Man denke an die These des 'Glasbläsers': »Dies alles gilt nur innerhalb meiner Worte.« – Uhlig[29]) dagegen sieht Benn in einer »starken Romantikbindung, auch im Sprachlichen, in Anschauung, Wortfügung und Bildwahl«. Er fragt, wie es Benn trotzdem gelinge, den Eindruck eines von der Romantik distanzierten »modernen Lyrikers zu erwecken«. Letztlich sei es der Stil Benns – wie sich das allerdings vereinen läßt, scheint mir dann doch noch einer Klärung zu bedürfen. Genügt es dafür, »der romantischen Szenerie einen neuen Rahmen« zu geben, »eine neue Dimension... die Weite und Tiefe der Akausalität, das 'Absolut' lyrischer Bewältigung« hinzuzufügen? Darin sieht Uhlig zugleich »die Größe dieses

Stils und seine Enge«. Die Gefahren für Benn seien gewesen »das Klischee«, »das Erstarren in seiner Eigenwilligkeit«, endlose Wiederholbarkeit »wie ein Schlagermotiv«.

Bense aber betont: »Neue Sprachen, neue Formen bilden sich nicht artistisch, nicht selbständig und aus sich heraus. Sie entwickeln sich an neuen Inhalten.« Wie verschränkt diese Dinge sind, dafür ist sehr aufschlußreich folgender Satz von Otto Mann (siehe unter Nr. 20): »Dieses neue Ergreifen und Bannen der Wirklichkeit ist ein wesentlicher Zug im Expressionismus. Doch kann er auch vom Expressionismus fort über ihn hinausführen in eine extrem konstruktive oder neue sachliche Kunst. Man kann den Kubismus als eine Form des Expressionismus begreifen, wenn man auf seinen leidenschaftlichen Antirealismus blickt und als einen Gegenzug gegen den Expressionismus, wenn man hier die Herrschaft des abstrahierenden und konstruierenden Geistes auf Kosten der Seelenhaftigkeit bemerkt ... künstlerischer Formungswille, eine Reduktion...«. Erinnert man sich bei diesen Worten an manche extreme Formulierungen Benns zum Formdenken, zum reinen Gedicht, so kann, vom frühen Expressionismus seiner Lyrik ausgehend zu den späteren Gestaltungen, Benn selbst als ein Kreuzungspunkt dieser Tendenzen angesehen werden.

Benn hat des öfteren Expressionismus und Futurismus gleichgestellt, dem letzteren ordnete er dann noch besonders den Kubismus zu; beide Stile seien dann in den Surrealismus übergegangen. Milch (siehe unter Nr. 31) hingegen macht eine scharfe Scheidung zwischen Expressionismus und Futurismus, um dann festzustellen, daß Benn der einzige Lyriker im deutschen Sprachgebiet sei, der die Prinzipien des Futurismus in sein Werk aufgenommen habe. Er wäre von den »ernst erarbeiteten Theorien von abstrakter Form« beeinflußt worden. Auf den deutschen Expressionismus im allgemeinen aber habe Marinetti und die Seinen nicht gewirkt. Benn hingegen spricht in seiner Einleitung zur expressionistischen Lyrik von »Haltungen und Motiven«, die das Futuristische Manifest 1909 formuliert, die aber »der deutsche Expressionismus unabhängig von Marinetti spontan und autochthon in seinen Produktionen zelebrierte«. Das will dann sagen, daß auch Benn sie spontan aus sich entwickelt habe; denn er ist ja der führende Expressionist.

Nun ist es nach einigen Widerständen gelungen, die 'Menschheitsdämmerung, ein Dokument des Expressionsimus'[30]) neu aufzulegen; sie erschien erstmalig 1919. Der damalige Herausgeber, Kurt Pinthus, legt heute nach vierzig Jahren diese Sammlung noch einmal, völlig unverändert, vor. Drei Vorreden zu den Gedichten stehen hintereinander; sie über diese vierzig Jahre hinweg zu lesen, ist bewegend: 'Zuvor', 'Nachklang', 'Nach 40 Jahren' –, eine Geschichte des Expressionismus im Umriß, den die Gedichte füllen, Rechenschaft über die Gesichtspunkte, die die Auswahl bestimmt hatten. Pinthus erachtet Benn, »zumindest in seiner frühen Zeit seit 1912 als einen Hauptdichter des Expressionismus... und in der rapiden Simultaneität und weltweiten Willkürlichkeit seiner Assoziationen ist er immer ein Expressionist geblieben«. Pinthus merkt die anfänglichen Bedenken Benns über eine einheitliche Definition des Expressionismus an; aber dann zitiert er den Hymnus, in den Benn verfällt, auf die Generation von 1910–1920, die die seine ist; in dessen 'Einleitung' S. 18ff. Es sind Sätze aus Benns Expressionismus-Aufsatz des Jahres 1934, aus den Aufsätzen und Reden zum Problem der Lyrik, aus 'Doppelleben', oft von ihm selbst wiederholt und von anderen zitiert. Ungemein interessant ist es – und Pinthus weist darauf hin – im Anschluß daran das Bekenntnis Johannes R. Bechers zu lesen; beide Dichter schrieben es im Jahr vor ihrem Tod. Auch Becher distanziert sich zunächst; aber auch seine nüchternen Sätze brechen schließ-

lich aus in die fast gleiche schwärmerische Erinnerung an die expressionistische Jugendepoche, die die beiden weltenweit von einander entfernten Dichter eint. Wie denkt nun Pinthus heute über die expressionistische Generation, die er wie kein anderer kannte, der er engstens verbunden war? Er bezeichnet einige, darunter Benn, als expressionistische Klassiker; er stellt dagegen Hunderte, die mit ihren Gedichten verschollen sind. Was aber vereinte die junge Generation von 1910–1920 über die Länder hinweg »trotz vieler individueller Unterschiede in Gesinnung, Wollen und Ausdrucksform«? »Sie fühlten eine Gemeinsamkeit – im Kampf gegen faulig absterbende Vergangenheit und zukunftshindernde Tradition, für neue Bewußtseinsinhalte, neue Ideen und Formen, von denen sie wahrscheinlich wußten, daß sie garnicht so neu waren, wie sie es, der Wirkung wegen, überbetonten«. Über allem stand «die Humanitäts-Melodie« Beethovens »als das messianische Hauptmotiv«. »Mögen Anklage und Schrei, Posaunenstöße und Fanfarengeschmetter der damaligen Forderungen verhallt und verschollen sein und heutiger Jugend wenig gelten – gerade jenes Element, das einst am heftigsten verurteilt und lächerlich gemacht wurde: zersprengte, zersprengende Sprache, Unform oder Mißform, tumultuarische oder träumerische Aneinanderreihungen der alogischen, akausalen Assoziationen – damals Hilfsmittel des kämpfenden Geistes –, all dies ist allmählich zur wirklichen Form geworden, zum unbewußten oder selbstverständlichen Erbgut, zum Allgemeingut späterer Generationen«. Aber »im Vergleich mit der pathetischen oder schwärmerischen Expressivität von einst, scheint die jetzige Lyrik eher in sich gekehrt, mehr skeptisch und bedenkend«. Das drücke sich schon in den einfachen und bescheidenen Titeln der Nachkriegsanthologien aus, im Gegensatz zu den »aufrufenden, aufschreienden Gedichttiteln der Expressionisten«.

Von diesen Ausführungen blickt man auf Benns These von der »Phase II des Expressionismus«, mit der er in 'Doppelleben' die neueste Periode der Poesie bezeichnet. Diese These wird, so viel ich sehe, ganz allgemein kommentarlos zustimmend wiederholt; nur Grenzmann steht ihr skeptisch-ablehnend gegenüber; lediglich Allemann und Märker gehen näher darauf ein. Benn nimmt diesen Titel auch für seine eigenen späten Gedichte in Anspruch. Schon Milch[31]), der die Gedichte doch nur bis 1948 im Auge haben konnte, also insbesondere die 'Statischen Gedichte' nennt sie »klassisch«, klassisch in einem anderen Sinn, als Pinthus ihn einsetzt, wenn er Benn als klassischen Expressionisten kennzeichnet. Pinthus meint »klassisch« im Sinne eines Qualitätsurteils, klassisch als Vollender der mit dem Expressionismus gesetzten Möglichkeiten. Milch aber spricht ein Stilurteil aus; er meint jene Klassizität, die Becher sowohl wie Benn ganz generell dem Expressionismus absprachen. Beide ließen den Expressionismus nicht »auf den Olymp oder ein anderes klassisches Gelände« gelangen. Becher bekennt ebenfalls: »So haben wir in keinem klassischen Werk die Idee des Simultanismus, den Geist des expressiven Pantheismus verwirklicht....« Auch Pinthus stellt dann weiterhin fest: »Fast alle expressionistischen Dichter wandten sich später einfacheren, herkömmlicheren Formen zu«. Otto Mann sagt: »Die zur positiven Religion zurückgekehrten Dichter sind keine Expressionisten mehr.« Pinthus fährt fort: »Bezeichnend ist, daß die beiden, die anfangs als die Wildesten und Entfesseltsten galten, Becher und Benn, in reiferen Jahren sich klassischer Strophenformen, meist des gereimten Vierzeilers, bedienten...«. Holthusen sieht »eine instinktive Übereinstimmung mit älteren Verwirklichungen des dichterisch Wahren« beim späteren Benn: »In der rhythmischen Geste, in Versmaß und Strophenbau, Tonfall und Kadenz kehren goethesche, eichendorffsche, novalishafte Stimmungen wieder, ja es gibt

triftige Gründe, mit denen man wahrscheinlich beweisen könnte, daß sogar das barocke Kirchenlied, insbesondere Paul Gerhardt zu den rechtmäßigen, sei es bewußten, sei es unbewußten Vorbildern seiner Kunstübung gehört.« Bense stellt im übrigen fest, »die sublime Verwandtschaft zwischen Expressionismus und Barock sei niemals übersehen worden«.

Diese Wandlung entspricht einer Beobachtung, die Brinkmann[32]) noch radikaler formuliert und ganz allgemein als die jetzige Auffassung der Literaturgeschichte bezeichnet: Der Expressionismus bekomme mehr und mehr »das Odium einer exzessiven, ideologiebestimmten Episode, an der ein Dichter wohl einmal teilgehabt haben kann, obwohl er ein bedeutender Künstler ist«. Aus seiner in die Einzelheiten gehenden Untersuchung ergibt sich: »der dichtungsgeschichtlich erfüllte Begriff des Expressionismus löst sich in weiten Bereichen der Forschung langsam aber sicher auf. Was konkret bleibt, ist im allgemeinen ein Kollektivbegriff des Namens für ideologische Tendenzen und ihre Formeln...«. Wenn auch Benn als klassischer Expressionist in seiner 'Einleitung' nur einen vagen Begriff für den originären Expressionismus anzubieten hat, so fragt man – nun von diesem Gesichtspunkt – um so dringlicher, was Benn mit seiner Formulierung »Phase II des Expressionismus« meint.

Die expressionistische Dichtung war dunkel und chaotisch; denn auch die expressionistischen Dichter sind »vorangegangen in der Aufdeckung unbekannter Bewußtseinsinhalte«. Pinthus knüpft daran eine Mahnung: »Wie sich die Wissenschaft bemüht, nicht nur ins Unbewußte, Ungewußte vorzudringen, sondern es zur Bewußtheit, zum Wissen zu klären, so wird... auch eine zukünftige Lyrik von überirdischer Klarheit von lichtester Kenntnis und Erkenntnis möglich sein«. Wohl haben diese Sätze von Pinthus einen anderen Klang als etwa die, in denen Benn von der progressiven Cerebration, vom konstruktiven Geist spricht. Aber auch in ihnen ist das »gehirnliche« Moment gegenwärtig, das über das expressiv-Zuständliche als Schrei hinausweist. Damit wird hier wieder, nun unter einem dritten Gesichtspunkt, auf Benns »Phase II des Expressionismus« hingewiesen.

VI. Deutung

Zu dem Problem, das Benn als Mensch und als Dichter aufgibt, begründet Muschg (siehe unter Nr. 26) seine Stellungnahme aus dem Gesichtspunkt »Literatur und Moral«, diesem Thema, das er »für die Lebensfrage der heutigen Literatur« hält: »Unter Moral verstehe ich nichts anderes als die im Wesen der Literatur selbst liegende Verantwortung«. Es scheint dieser Verantwortung entsprechen zu sollen, daß Muschg seinen »Abschied von Benn« mit den Worten einleitet: »Der im Sommer 1956 gestorbene Berliner Spezialarzt Dr. Gottfried Benn, der nebenher sehr schöne Gedichte schrieb...«. Es wird zunächst festgestellt, daß Benns Stimme »im Konzert der expressionistischen Lyrik eine der faszinierendsten gewesen« war; »das Aufsehen dieser Lyrik wurde durch vehemente, blendend geschriebene Essays verstärkt, mit denen Benn seine Kunst theoretisch begründete«. Nach seiner unerwarteten Rehabilitierung 1945 waren »die Kundgebungen, mit denen er seither einer ahnungslosen Jugend zuredete, ein Meisterstück der Tarnung«. In 'Doppelleben' als Selbstportrait sieht Muschg das »Hauptdokument, das die Blamage eines 'Intellektualisten' in die Botschaft einer neuen geistigen Lebensform einkleidet«. Muschg meint, daß Deutschland den Surrealismus, »die Kunst des Unsinns«, verpaßt habe: »In Benn fand es den Anschluß an ihn, nur leider unfreiwillig und mit tödlichem Ernst. Welcher Witzbold hätte er sein können ohne sein deut-

sches Gemüt!« Wenn man vom Lyriker Benn sagt, er wirkte »schon immer nur dort echt, wo er entweder in Trance geriet oder aber metaphysische Witze auftischte«; wenn man »seine Altersgedichte vorwiegend saloppe Journalistik oder Unsinnspoesie« nennt; wenn man meint, ihn zu Arp und Morgenstern stellen zu sollen, die aber vorzuziehen wären, »weil sie mir keinen metaphysischen Dunst vormachen, sondern zu ihrem Infantilismus stehen«; wenn man sagen kann, »wie kommt Benn dazu, seine schmissigen Songs mit Statuen zu vergleichen«, so spricht daraus eine unüberbrückbare Abneigung, die jeden Versuch einer Verständigung ausschließt. Schon Kasack[33]) stellte fest, daß Benn »heute zu den modernen Klassikern« gezählt wird. Bereits 1927 hatte er erkannt, daß die 'Gesammelten Gedichte' (1927), Verlag 'Die Schmiede', Berlin) »in wesentlichen Stücken Teile unserer europäischen Literatur« seien. Gewiß kann man aus weltanschaulichen oder religiösen Gründen eine Dichtung a limine ablehnen. Für die Art und Weise, wie Muschg seine Ablehnung kund tut, einige Beispiele: Muschg zitiert aus dem Briefwechsel Alexander Lernet-Holenia und Benn die bekannten Sätze Benns: »Niemand ist ohne Gott, das ist menschenunmöglich, nur Narren halten sich für autochthon und selbstbestimmend....«. Er faßt sein Urteil über den Briefwechsel in die Worte: daß hier »der Nihilist Gott mit seinem eigenen Nichts verwechselt«. Den brieflichen Gesprächen stellt er gegenüber einen Satz von Barlach: »Ich habe keinen Gott, aber Gott hat mich« und fährt im unmittelbaren Anschluß fort: »Für Benn dagegen bleibt es dabei: Schön, alles in Ordnung, muß wahrscheinlich alles so sein, aber bitte ohne mich, ich kenne nämlich eine Sphäre, die ruht, die nie aufgehoben werden kann, die abschließt; die ästhetische Sphäre«. Diese Sätze Benns stehen aber gar nicht im Briefwechsel. Es sind die Schlußsätze eines Abschnitts aus 'Zukunft und Gegenwart', mit dem Titel 'Die Grundlagenkrise' ('Doppelleben', S. 192f.). Hier spricht Benn ablehnend über die moderne Betriebsamkeit, die die verzweifelte Lage diskutiert: »... überall ein Kaninchengedränge von Analysen und Prognosen...« und schließt mit den von Muschg zitierten, allerdings auch nicht vollständig wiedergegebenen Sätzen (Auslassungen sind nicht durch Punkte gekennzeichnet). In dem ganzen Abschnitt 'Die Grundlagenkrise' kommt der Name Gottes überhaupt nicht vor. Der unbefangen-vertrauende Leser, der den ganz anderen Zusammenhang, in dem das Bennsche »ohne mich« steht, nicht gegenwärtig hat, muß aber nach der Muschgschen Montage annehmen, daß es sich auf Gott beziehe. Daß Benns Gottesbegriff kein christlicher ist, das hat sich wohl allmählich herumgesprochen. Auch Barlachs Gottesbegriff würde von christlicher Seite nicht unwidersprochen aufgenommen werden. Für Benns Ausspruch findet Muschg nur die Schmähung: »dann verfärbt sich das Chamäleon augenblicklich ins Fromme«.

Muschg wünscht sich als Leser seiner Aufsätze »vor allem die Jugend, die nicht weiß, was geschehen ist, und gern Genaueres erfahren möchte«. Denn: »Die Wahrheit ist immer gut, Unwahrhaftigkeit immer von Übel«. Diese Jugend beschäftigt sich, wie allerorts offenkundig wird, mit Benn in leidenschaftlicher Auseinandersetzung; sie stellt an ihn ihre präzisen Fragen aus eigenem Betroffensein, aus dem Problem des Nihilismus. Sie erwartet, daß sie über die von Benn aufgeworfenen Fragen und seine Antworten »vorurteilsfrei gerecht«, um die Worte von Muschg anzuführen, unterrichtet wird.

Die Theorie des Dichterischen bei Benn und bei Eliot untersucht Holthusen (siehe unter Nr. 8). Er nennt Benn »den radikalen Vollstrecker des symbolistischen Programms«. Gewiß gilt das insoweit, als für Benn »das einzig sinnbergende Gebilde im ewig leeren Kreislauf der Geschichte ...das festgefügte 'abhebbare'

Kunstding« ist. Aber schon das Wort »sinnbergend« ist zweideutig. Holthusen setzt Benns »Ausdruck«, »Form«, »Stil« dem »Schönen« gleich, einem Schönen, das dann in den weiteren Ausführungen dem symbolistischen »Idealschönen« zu nahe kommt. Er zitiert den Satz »Stil ist der Wahrheit überlegen« und stellt an ihn die Frage, ob er ein Wahrsein sein will, »um aller Wahrheit ein Ende zu machen«. Aber dieser Satz hat eine Fortsetzung: »Stil ist der Wahrheit überlegen, er trägt in sich den Beweis der Existenz«. Trotz – oder gerade wegen der in ihm gesetzten Negation steht er näher an der Wahrheit als an der Schönheit. Unter anderen, ähnlich strukturierten Sätzen hat Benn damit einen Satz von Formelcharakter geprägt, der immer wieder zitiert wird, oft nur der erste Halbsatz, so auch hier von Holthusen. Dadurch aber, daß man den zweiten Halbsatz wegläßt (an den sich dann noch ein eng dazugehöriger zweiter Satz anschließt, in 'Doppelleben', Artistik), ändert sich Inhalt und Bedeutung des ersten erheblich. Was für eine Wahrheit meint Benn hier? Wohl nicht eine absolute, auch nicht eine der vielen »Wahrheiten«, die unser Leben im Sinne Nietzsches ermöglichen. Vielleicht meint er Antworten mit Wahrheitsgehalt auf »Gedanken, die brennen«. Seine eigenen Wahrheiten stehen zwar nicht in einem »grenzenlosen Perspektivismus« – wenigstens nicht dann, wenn er seine Affektivität im Zugehen auf bestimmte Probleme zügelt. Aber er versteht jede Wahrheit nur in Relation zu einem bestimmten geographischen, zeitlichen, ethnischen Bezugspunkt – Relationismus, nicht Relativismus. Er sagt, wieder in einer seiner zugespitzten sarkastischen Formulierungen, die aber einen großen Ernst in sich schließen: »Was ich vermisse, ist die Schrift über den häuslichen Charakter der Axiome und die Geographie der Apriori, die klimatische Entschuldigung für so viel Staub« (in 'Doppelleben', Zukunft und Gegenwart). »Stil ist der Wahrheit überlegen...«, dieser Formelsatz spricht wohl von der Wahrheit wissenschaftlicher Sätze; vom Nachsatz gesehen, stellt der Vordersatz Wahrheit und Beweis in eine Beziehung zu einander; der Vordersatz zielt auf den Nachsatz. Die wissenschaftliche Wahrheit bedarf der Beweise in mannigfacher Hinsicht; ja der Beweis geht ihr gewissermaßen voraus; Wahrheit hat sich zu legitimieren; sie ist immer auf Vermittlung angewiesen. Stil aber ist – oder er ist eben nicht. Wenn Benn das Wort »Stil« einsetzt, so ist immer schon mit-gesagt, daß er auch das in sich trägt, was erst dazu berechtigt, von »Stil« zu sprechen – das heißt immer die Erhöhung über das rein Faktische, das nur Mitgeteilte, das bloß Geschilderte. Wenn er ist, so ist er auch unangreifbar. Ob er ist, ist allerdings Sache der durch den Künstler realisierten Form, Sache des spontan-intuitiven Erfassens durch den Aufnehmenden, ist Existenzbegegnung. Die nachträglich in einer Stilanalyse herangetragenen ästhetisch-philologisch-kunstwissenschaftlichen Kriterien, etwa über Merkmale, Arbeitsweise des Autors usw. stehen schon – wenn nicht außerhalb – so doch allerhöchstens neben dem, was Benn den »Beweis« nennt, den Einschluß des Beweises in das unvermittelt Existente. Darin eben liegt die Überlegenheit des Stils über die Wahrheit; letztere bleibt des Beweises immer bedürftig; es sei denn, es handle sich um geglaubte Wahrheiten. Wenn Stil also der Wahrheit überlegen ist, so kann das nicht daran liegen, daß ihm gegenüber auf Wahrheit verzichtet würde; vielmehr hat der Stil dem auf seine eigene Weise genug zu tun, was man von Wahrheit erwartet: Evidenz. Das wird sehr deutlich in einem Satz Benns in der Einleitung zu 'Das Zeitalter der Angst' von Auden. Benn stellt fest, darin sei »mit einer Art esoterischer Antithetik« gearbeitet, einem besonderen Stil also, und fährt fort: »Aber auch das Esoterische hat seine Wahrheit... Wenn Wahrheit heißt: einen evidenten Zusammenhang zwischen den Bestandteilen bilden, liegt hier Wahrheit vor auf

weiter Fläche, 80 Seiten, und einbruchsicher«. Im Sinne des Bennschen Formelsatzes wäre in diesem letztzitierten Satz einfach das Wort Wahrheit gegen das Wort Stil auszuwechseln; und der Bezug zur »Existenz« wird noch deutlicher. Der Satz bedeutet also keineswegs, daß Benn hier auf das Schöne ausgewichen wäre. »Form«, »Ausdruck«, »Stil« sind im Sinne Benns wohl ästhetische Kategorien, aber nicht Kategorien des Idealschönen. Stil stellt Wirklichkeit her. Es fällt im übrigen auf, daß in Benns Schriften und Reden zum Problem des Dichterischen das Wort »schön«, »das Schöne« in bezug auf seine eigenen Bemühungen um Gestaltung nicht vorkommt. Spricht er von andern, zitierend oder rühmend – Flaubert, Heinrich Mann – so nennt er es; in seiner Einleitung zu Auden spricht er von »makelloser Schönheit« in bezug auf eine Arie. Denkt er, auch wenn das nicht ausdrücklich führend ist, an das, was er als Lyriker und Prosaist von sich verlangt, so heißt Forderung und höchstes Ziel: »es muß vollendet sein.«

»Stil ist der Wahrheit überlegen, er trägt in sich den Beweis der Existenz«. Dieser Grundsatz Benns führt schließlich in die Frage: Bedarf das ästhetische Urteil einer Ergänzung – vielleicht einer Korrektur – durch philosophische, theologische oder moralische Maßstäbe? Ist es nur eine rein persönliche Neigung oder Abneigung, der entsprochen werden will, wenn der Kritiker, der Kunstfreund fragt: «Was vermittelt der Dichter an Ideen- und Glaubensgut in seiner Dichtung?« Inwieweit darf – oder soll er sogar – sich in seinem ästhetischen Urteil davon bestimmen lassen, ob er diesen Ideen einer Dichtung zustimmt, ob er sie ablehnt, ob er sie eigentlich bekämpfen müßte? Es ist dafür sehr aufschlußreich, wie Holthusen diesen Jahrzehnte währenden Konflikt Eliots mit sich selbst darstellt. Man gewinnt von daher Licht für die Tragweite bestimmter Bennscher kunsttheoretischer Auffassungen und Praktiken. Eliots Problem ist das, wenn auch unausdrücklich bleibende Problem vieler Leser des Bennschen Werkes. Für Eliot bedeutete diese allgemeine Frage geradezu einen Gewissenskonflikt; denn er hat einen ganz bestimmten, religiös fundierten, wenn auch mannigfach durchkreuzten Wahrheitsbegriff, der in seinen logischen und glaubensmäßigen Elementen nicht scharf geschieden ist. »Wo Benn 'die Leere' setzt, dort setzt Eliot den 'allgemeinen Sinn'. Auch das ist eine Entsprechung. 'Leere' ist Leugnung jeglicher Wahrheit – um des Schönen willen.« (Holthusen). Benn aber sagt an den entscheidenden Stellen des 'Ptolemäer' nicht »die Leere«, sondern »das Leere«. Er meint damit »den Raum für die Gebilde«, der frei zu halten ist gegen die Andränge aus der gemeinen Wirklichkeit, gegen »das Handeln«, die Verstrickungen in das, was er die »Soziologie« nennt. Es sind das eben die Gebilde aus »Stil«. Sie gehören einer Sphäre an, die von den Umtrieben der »Soziologie« nicht zu irritieren ist, der »statischen«, der »ästhetischen Sphäre« – eben dieser, die ihre eigene Wahrheit mit sich führt. Und das ist nicht schlechthin »das Schöne«; diese Gebilde tragen mit dem »Existent-Geworden-sein« auch ihren »Beweis« mit sich, der sie eines von außen an sie heranzutragenden Wahrheitsanspruchs überhebt –, eben dieses Wahrheitsanspruchs, der sich herleiten würde, aus dem »Ideen- und Glaubensgut«, das der Dichter inhaltlich vermittelt oder doch vermitteln sollte. Für Benn besteht gar nicht »ein Konflikt zwischen Schönheit und Wahrheit«, der aus »seiner logischen Zwangsläufigkeit zu befreien wäre«. Wohl aber besteht er für manche Leser, die aus vielen Gründen nicht dazu bereit sind, der kategorischen Forderung Benns zu entsprechen: auch ein »Gedicht ohne Glauben... ohne Hoffnung, dieses Gedicht an niemanden gerichtet, ist transzendent«. Es ist »der Mitvollzug eines auf den Menschen angewiesenen ihn aber übersteigernden Werdens«, wie Malraux sagt. Benn zitiert dieses Wort an derselben Stelle seiner Marburger

Rede, der seine angeführten Sätze über das Gedicht ohne Glauben, oft wiederholt, entnommen sind. In diesem selben Zusammenhang spricht Benn von Eliot als einer der »Stimmen... aus der modernen Lyrik, die zu einer Rückwendung rufen«. Eliot meine, »diese Richtung müsse zum Stillstand kommen, nämlich das Fortschreiten des Selbstbewußtseins, diese äußerste Steigerung des Wissens um die Sprache und der Bemühungen um sie seien überspannt«. Benn lehnt das natürlich ab, schon aus dem Grunde, weil »die Erscheinungen, von denen wir sprechen, irreversibel sind und eher den Anfang einer Entwicklung ankündigen«. Holthusen zitiert einen Satz Eliots aus dessen Dante-Essay, der seine weiteste Konzession an die Selbstgenügsamkeit der Kunst darstellt. Er lautet: »Eine philosophische Theorie, die in die Dichtung eingegangen ist, ist außer Frage gestellt, denn in gewisser Hinsicht hört ihre Wahrheit oder Verkehrtheit auf, eine Rolle zu spielen, und in einer anderen Hinsicht ist ihre Wahrheit erwiesen«. Sie ist nach Eliot, wenn auch nur »in anderer Hinsicht«, dadurch erwiesen, daß man endlich sich bereit findet, »in der Sinnfülle des Schönen« ein Wahrsein sui generis zu entdecken, ein Wahrsein aus »Einbildungskraft«; daß man schließlich das, was man nicht als »wahr« annehmen kann, nun »um des Schönen willen« als »Weisheit« toleriert. Man stelle dem etwas mühsamen Ausweg Eliots noch einmal die apodiktische Formel Benns gegenüber: »Stil ist der Wahrheit überlegen, er trägt in sich den Beweis der Existenz«. Sie läßt, völlig kompromißlos, kein Rekurrieren auf »Wahrsein aus Einbildungskraft« zu; sie geht über den symbolistischen Begriff des Ideal-Schönen hinaus. Der zweite unabdingbar dazugehörende Satz fährt fort: »Form: In ihr ist Ferne, in ihr ist Dauer«.

Rychner (siehe unter Nr. 11) stellt in seiner großartigen Studie über Benn mit den von ihm aufgezeigten Zügen die dichterische Welt Benns als geschlossenes Bild vor den Leser. Fast alle Motive der späteren Werke sieht er in »Gehirne« vorgebildet oder keimhaft enthalten. Die Gestimmtheit der Rönne-Phase und der frühen Lyrik faßt Rychner zusammen: »Kaum angedeutet wird, daß sie die Spiegelung in einer Person, einem Ich ist; in objektiver Schwere stehen ihre Bilder da, abgelöst von persönlichen Bezügen«. Dem gegenüber stellt Rychner Rimbauds 'Saison en enfer', in der der Dichter immer wieder »Ich, Ich, Ich« sagt, ein Dokument der Selbstentblößung, »der Dichter als Verdammter verdammt«; während er »wühlt und lästert und schreit, ist die Welt Benns entmenscht bis zum letzten;.. die Gedichte scheinen sich aus dem Grauen selber zusammenzufügen, ohne menschliche Mitleistung«. Rychner weist auf Eliots 'Waste Land', da »irren noch heimatlose Seelen herum, aufgestört von lichtlosem Erlösungsdrang: es könnte anders sein! Bei Benn aber: so ist es, kein Ausweg! Weder für die derart objektivierte Welt, noch für den in diese Art Objektivität gebannten Dichter.« – Rychner nimmt das Gedicht 'Curettage' zum Anlaß, um ein tragendes Gerüst für eine umfassende Interpretation zu errichten. Zeitlich gehört das Gedicht noch zu den »auf Untertemperatur hin rhythmisierten« Gebilden; deren »Vision, ihre Metaphern sollen identisch sein mit scharf aufgenommenen Licht- oder Röntgenbildern«; sie bestimmen »den Höllenkreis« der frühen Gedichte. Aber Rychner erspürt in 'Curettage' schon eine »neue Haltung zu den elementaren Lebensmächten«. Die Situation einer frauenärztlichen Operation als »Grenzfall zwischen Tod und Leben, eine Entzweiung, heraufgerufen mit lockernden, narkotischen Verszeilen«. »Eine Vorform dessen, was später als Myste erscheint und schließlich bewußt als Dichter und Artist«. Der Hinweis auf den Mysten ist zwingend; man denke an die zweite Hälfte der zweiten Strophe von 'Verse'. Im Rhythmus uralter ritueller Beschwörungen strömen sie einen Hauch magischer Berückung aus. Man versteht,

wie das Opfer nach einem solchen Anruf selbst zur Opferung drängen mußte. Der Artist Benn aus konstruktivem Geist setzt später die Suggestionswirkung seiner Mittel weniger physiologisch, möchte man sagen, an, sondern spiritueller.

Ein wahrlich kühner Bogen ist es, der hier vom ersten Vers der zweiten Strophe ausgehend durch die ganze Lyrik Benns gezogen wird: »Der Kopf verströmt und ohne Dauer«. Mit vollem Recht bezeichnet Rychner ihn als »eine kostbare Zeile, mit fremdartigem Reiz, berückend noch vor allem Verstehen«. Sie allein ließe Benn schon früh als einen Lyriker von Rang erkennen. Im einzelnen kann diese Interpretation nicht wiedergegeben werden: es sei nachdrücklich auf sie hingewiesen; hier soll nur die Methode aufgezeigt werden. Rychner knüpft an die drei Worte »Kopf«, »verströmt«, »Dauer« an. Ein ganzer Begriffsclan heftet sich an das erste der drei Worte »Kopf«; er ist der wachbewußten Seite des Lebens zugeordnet, als der spaltenden, seelenfeindlichen, geschichtlichen, wissenschaftlichen des hochgradig cerebralisierten modernen Ich. Ein zweiter hängt an dem Wort »Strömen«. Das archaische, den mythisch-magischen vorbewußten, auch den toxischen Sphären zugeneigte Moment herrscht hier vor, es hat tragende Funktion in der Dichtung Benns; immer lehnt es sich gegen die fortschreitende Verhirnung auf. Rychner verfolgt mit großer Kraft der inneren Anschauung diese beiden Grundlinien quer durch die Lyrik und belegt sie mit Zitaten. Er entspricht damit einer späteren Erkenntnis Benns über die Grundstrukturen seiner Psyche, seines Wortverhältnisses und seines Schaffens (im 'Roman des Phänotyp'). Dort stellt Benn gegenüber: »Die Vertikale« und die »Horizontale«. Die erstere weist er gleich in ihrer ideologischen Ausprägung auf: »Heilig, Firne, gestirnt«; dazu bekennt er, daß er diese Worte nie hätte schaffen können: »Alles Vertikale hätte mir nicht gelegen«. Benn fährt fort: »Für Ebene, Wasser, horizontale Situationen hätte ich manches beibringen können, das Unterbewußte, das Schläfrige, das Panische«. Mit diesen Worten ist noch einmal im späteren Benn auf den Bereich »der Frühe«, des »Archaischen« gedeutet. Das dritte Wort ist »Dauer«. Man bedenke, daß es hier im Gedicht die frühe Prägung der Negation trägt, »o h n e Dauer« heißt es. Das leitet hin zu Vergehen, Vergänglichkeit, Hinfall, zu Trauer und Melancholie. Diese Färbung, die von dem verneinend gefaßten Begriff »Dauer« bis in die späteste Dichtung Benns führt, liegt sehr nah an dem zweiten Grundwort »Strömen«. Das spätere Korrektiv sowohl für das Verströmen wie für das Hinneigen zum Archaischen ist dann das Konstruktive, das in die Transzendenz der Form führt, die »Gestaltungssphäre« des Menschen. Von ihr legt erst die »Statik« der späteren Gedichte Zeugnis ab; sie erst gibt dem frühen »ohne« Dauer das positive Vorzeizeichen. Vor dieser Dauer steht dann Pallas, »die klare«, die den Mann beschützt, das positive Gegenbild gegen das auflösend-archaisch-Triebhafte und das Toxische. Im Zeichen von Pallas wird nun auch die progressive Cerebration, die die archaischen Elemente gleichsam aufbereitet, artistisch genutzt, und ebenso Zeit als Vergänglichkeit entmachtet. Das sind nur einige Hinweise und Weiterführungen, die sich aus der Rychnerschen Analyse ergeben: Dauer ist etwas, was der Mensch schafft. Wichtig ist, was Rychner über den Begriff der Zeit sagt; es liegt auf derselben Linie: »Niemals und immer«, »die Stunde des Nie«, »die Stunde, die eint«, »die Scheitelstunde« – sie gehören in die »Stunde des Kairos, des die Tiefe der Zeiten erschließenden Augenblicks«. Benn finde »Formeln für den zeitlichen Reflex einer zutiefst erwarteten und geforderten Überzeit«; das deuten die 'Statischen Gedicht' und die letzten Gedichte an. – Rychner spricht von Benn als dem »poeta doctus, umrauscht vom alexandrinischen Spätzauber«; aber seine »wissenschaftlichen Eroberungsfahrten« dienen einer Verwandlung. »Die wissen-

schaftliche Bildung, ihm notwendig, ihn aber nicht erfüllend, gehört zur Konstitution seines einzigartigen Talents, auch wenn sie das Grundgefühl der 'Selbstentfremdung', in der er lebt, nicht aufhebt, sondern zu begründen mithilft«. Das sind Erschlüsselungen, welche tief hineinleuchten in die existentiellen Bedingungen einer dichterischen Existenz. Es scheint, daß Benn, erschüttert von diesem spürenden Wissen einer so ganz anders gearteten Natur wie der Rychners, in einer Art Schockwirkung sich in sich selbst zurückgezogen hat. Dieser Essay Rychners erschien zunächst in der 'Neuen Schweizer Rundschau', dann später im 'Merkur', August/September 1949. Aus einem Brief an Margret Boveri vom 23. 7. 49 geht hervor, daß Benn an diesem Tage den Aufsatz schon gelesen hatte. »... 32 Seiten über meine mir selbst reichlich unklare Persönlichkeit. Erstaunlich, daß man am Ende seiner Karriere selber überhaupt nicht weiß, wer man war und ist«. Obwohl Benn und Rychner in einer aufmerksamen und einander hochschätzenden Korrespondenz standen, brauchte es fast ein Jahr, bis Benn am 10. 4. 50 Rychner gegenüber diesen Essay erwähnte: »Es war mir unmöglich, mich zu ihm zu äußern, so betroffen hatte er mich gemacht durch seine Ausführlichkeit und seine Analyse von Bezirken in mir, die mir selber unbekannt waren. Ich fragte mich mit Ihrem Vers: 'weiß er schon mehr als Du von Dir' und das beunruhigte mich. Der Aufsatz rief eine Krise in mir hervor, die heute noch nachwirkt und zu welchen Ergebnissen sie führt, weiß ich heute noch nicht.« Noch am 2. 6. 56 geht vom Krankenlager ein kurzer Brief an Rychner. Auch dieser legt Zeugnis ab von einer gewissen Unsicherheit und Betroffenheit: »Ich weiß nicht, warum es mir immer so schwer fällt, an Sie zu schreiben, eine Art von Dankbarkeit erfüllt und befällt mich immer, wenn ich an Sie denke, einer Dankbarkeit, der ich nicht gewachsen bin mit Worten«.

Nef[34]) versucht, sich der Lyrik Benns mit der Kategorie »Sprache als Innerlichkeit (gen. subj.)« zu nähern: »Die Innerlichkeit kommt in der Sprache zu Wort«, vgl. dazu E. Staiger 'Poetik', 1956, S. 13–89. An einer gut angelegten Interpretation des Gedichts 'Henri Matisse: Asphodèles' wird das Gemeinte sehr deutlich. Auf Mallarmé zurückgehend, führt Nef das Begriffspaar »Praesenz-Absenz« ein, das schon Rilke geradezu fasziniert hat. In diesem Gedicht liegt nach Nef »die Bedeutung nicht in der Praesenz des Gesagten, sondern in der Absenz des Ungesagten«. Der Raum der Innerlichkeit ist diese Absenz, die »sprachlos« bleibt; aber das im Gedicht nicht Gesagte durchtränkt das Gesagte. Und nicht nur dieses, sie vibriert auch in den Satzzeichen, nicht durch Articulation, sondern durch eine von den Zeichen ausgehende geheimnisvolle Schwingung in die Tiefe des Ungesagten, aus dem als dem weiteren Raum des Dichterischen das Wortgewordene hochsteigt. Das gibt Anlaß, auf eine Unstimmigkeit in der Druckgestaltung des erwähnten Gedichtes 'Asphodèles' hinzuweisen. In den 'Gesammelten Gedichten' steht in der zweiten Zeile des Gedichts ein Komma, nicht ein Gedankenstrich, wie in dem sorgfältig gedruckten kleinen Bändchen 'Statische Gedichte' des Arche-Verlages Zürich, aus dem offenbar auch Nef zitiert; denn seine Wiedergabe enthält den Gedankenstrich. Aber er nutzt die Konsequenz aus der Absenz nicht in bezug auf die Satzzeichen: dieser zweite Vers steht mit jeder Schwingung in minutiösester Entsprechung zum ersten Vers: »Sträuße – doch die Blätter fehlen, / Krüge – doch wie Urnen breit«. Beide Verse haben an der Parallelstelle den Gedankenstrich. Lediglich die unbetonte Endung »en« (fehlen) weicht ab. Aber sie wird, rhythmisch gesehen, gleichsam aufgeschluckt von dem ungewöhnlich schweren »breit«, letztes Wort im zweiten Vers. Dessen Raum- und Atemanspruch ist durch den dem dritten Vers vorgesetzten Gedankenstrich noch

vermehrt. Ausgleich ist erreicht: Überdies wird durch die Verhaltung vor dem dritten Vers die tragende Bedeutung des Gegenstands des Gedichts in dem lautlich so schönen Worte »Asphodelen«, das den ganzen dritten Vers einnimmt, außerordentlich gesteigert. Die intensivste Wirkung der Absenz liegt im Gedankenstrich des zweiten Verses. Nicht stehen »die Urnen breit« in »schauervollem Gegensatz« zu den Krügen. Die Absenz, angedeutet schon in »fehlen« der Blätter des ersten Verses, verdichtet sich mit dem Gedankenstrich des zweiten Verses zur Absenz schlechthin von jeder Präsenz. Der Todesgedanke, dem das Gedicht mit seinen Asphodelen geweiht ist (die aber erst im dritten Vers präsent werden), schiebt sich als gähnende Leere mit dem Gedankenstrich, dem 'Zeichen' für leeren Raum und verrinnende Zeit, hinein in das Gedicht.

Wenn Nef mit Mallarmé so weit geht zu erklären »Im strengen Sinn bildet die Sprache jetzt das Kunstwerk nicht, sondern weist nur noch darauf hin«, »gibt nurmehr Anweisungen zum Kunstwerk« – und das meint hier im besonderen, zum ergänzenden Mitvollzug der Absenz, so ist hier ein zweiter Anlaß, sich einer »Anweisung« Benns zu erinnern: »Die Anordnung der Worte auf dem Papier, der von sprachlichen Zeichen frei gelassene Raum« ist zu bedenken. Bekanntlich spielt er nach Benn »eine wesentliche Rolle«. Mitten in seinem durch die Jahrzehnte hindurch wiederholten sehr bekannten Dithyrambus auf das Wort »Worte, Worte, Substantive...« wird plötzlich die »Chiffre, ihr gedrucktes Bild, die schwarze Letter« als auslösendes Moment des schöpferischen Prozesses angerufen. Was für ein gröblicher Verstoß gegen diese Auffassung von der Bedeutung der Anordnung von Worten auf dem Papier, des von sprachlichen Zeichen freigelassenen Raumes (siehe oben) liegt im Abdruck dieses vierzeiligen Gedichts in der Ausgabe der 'Gesammelten Gedichte', wenn zwei Zeilen am Ende der einen, die zwei weiteren erst nach dem Umblättern auf der nächsten Seite zu lesen sind. Benn treibt die Bedeutung dieser Dinge für die Aufnahme des Gedichts so weit, daß er »das moderne Gedicht nicht für vortragsfähig« hält (Marburger Rede). Wenn er selbst Gedichte sprechen mußte, gibt er Vorbemerkungen über das gleichsam graphische Bild, was aber mehr ist als das bloß typographische.

Von der Dimension der Innerlichkeit zur Erinnerung führt der Gedichtband 'Aprèslude' mit dem letzten titelgebenden Gedicht. Nef weist darauf hin, daß es dieses Wort in der französischen Sprache nicht gebe; es ist eine Analogiebildung Benns nach dem Wort Prélude. Denkt man darüber nach, so könnte man es verstehen in einer Entsprechung etwa zum Goetheschen »Nachklang froh und trüber Zeit«, nur daß dieses die innigere lyrische Essenz, jenes, »Nachspiel« »Aprèslude«, ein stärkeres artistisches Element in sich enthält und für das Ganze des Spieles«» die Zurückdrängung der Sinnhaftigkeit. Das eben ist die Ebene, von der Benn das bekannte Wort Heraklits vom Tun der Götter auslegt, wie schon Nietzsche: Spiel, wenn auch hohes artistisches, aber doch eines Kindes Brettspiel.

Der Versuch Nefs, Benns Lyrik von der Sprache der Innerlichkeit auszulegen, ist fruchtbar für eine ganze Reihe seiner Gedichte und vielleicht für die schönsten. Aber dem stehen andere, die sich dem entziehen, gegenüber. Wenn 'Fürst Kraft' auch von daher begriffen sein möchte, so ist das eine Überanstrengung jenes Prinzips. Die Innerlichkeit ist nur die eine Dimension der Bennschen Lyrik, eine wesentliche als Ich-Ausdruck. Um das womöglich noch stärker zu betonen, mußten, über Nef hinausgehend, seine verdienstvollen Hinweise: Innerlichkeit, Erinnerung, Absenz, Präsenz in ihrer Erhellungskraft noch weiter bis in den Gedankenstrich und die Anordnung der Worte auf dem Papier vorgetrieben, aber gleichzeitig auch begrenzt werden. Als zweite Dimension wäre anzusetzen die

Situationsbedingtheit des lyrischen Ich und gewisse phänotypische Strukturiertheiten. Sie treten nicht nur durch andere 'Inhalte' in Erscheinung, sondern greifen auch zu anderen Formen des Sprachlichen. Man könnte dem gegenüber nicht einfach sagen: alles Phänotypische, jede Situation wird, wenn sie dichterischer Ausdruck werden soll, erst einmal in die Innerlichkeit hineingenommen; das wäre eine Plattheit; überdies würde die gut aufschließende Kategorie der Innerlichkeit aufgeweicht.

Auch in dem hier kurz zu betrachtenden Gedicht 'Fürst Kraft' waltet Erinnerung, wenn auch als Vergegenwärtigung, vielleicht ausgelöst durch eine Zeitungsnotiz (»Nachwort«, »Stichwort«, »liest man«); letzteres das einzige Präsens des Gedichts. Aber alles was Fürst Kraft als den Gegenstand des Gedichts angeht, ist Darstellung, die sich des Präteritums oder des Perfekts ausnahmslos bedient. »Erinnerung« ist hier nicht mehr »Name für das Fehlen des Abstands zwischen Subjekt und Objekt, für ihr lyrisches Ineinander« (Staiger); es ist vielmehr ausdrückliche Gegenstellung, in der Weise daß das hier geübte Erinnern unmittelbar das Accusativ-Objekt »an« das, was Fürst Kraft tat und bedeutete, nach sich zieht. Hier ist auf die Intentionalität der Sprache zurückgegriffen, »die als solche ein Gegenüber bildet« – ein Moment, das Staiger grundsätzlich dem lyrischen Sprechen entgegenstellt. Der Dichter ist auch keineswegs bemüht, »die Intentionalität oder ihre Gegenständlichkeit gleichsam aufzusaugen«, auch wenn Musikalität des Verses eingesetzt wird (auf welch letzteres Nef hinweist). Im Gegenteil: das Zeigen, Weisen, Charakterisieren, die Gegenständlichkeit des aktiven Lebens spricht aus jedem Vers und seine »Musikalität« ist nur eine raffinierte Weise des Zeigens, die, wie mir scheint, eine Selbstironisierung Benns anzeigt. Man stelle dem, was in 'Fürst Kraft' situationsbedingter Inhalt ist, einige Verse aus den 'Statischen Gedichten' gegenüber. »Inhaltlich«, »stofflich« gehören sie in den gleichen äußeren Raum des »Handelns«, des »Ausführens«, in dem ohne Abweichung das ganze Gedicht 'Fürst Kraft' sich bewegt, auf den dort ausnahmslos die Sprache in ihrer Intentionalität zeigt. In den 'Statischen Gedichten' sind es die Verse; »Richtungen vertreten, / Zu- und Abreisen / ist das Zeichen einer Welt...«. Sie haben beinahe den Charakter einer Sentenz. Mit dem »ist« ihres Zeichencharakters aber sind sie Bestandteil der leidenden Innerlichkeit dessen geworden, der sich von dem faktisch Gegebenen abwandte, Gegenzeichen in ihm für das, was er in dieser »Tiefe« im »Tal« sucht. Jetzt trägt er die Gegenzeichen in sich als den »Grund von Gegenteil« (Rilke), der ständige innere Anschauung dafür ist, daß das »du weißt« sich abheben kann.

Das 'Statische Gedichte' ist das letzte in der 1948 erschienenen Gedichtsammlung, das ihr den Titel gibt. Entstanden in der Kaserne des Ostens, weist es zurück auf diese Zeit in »Block II, Zimmer 66«. Es sind »die Tage des Überblickens.... in denen alles in eine helle Beleuchtung trat«, mit der Perspektive auf das Ende; ihm entspricht der Stimmungsgehalt entscheidender Stellen im 'Roman des Phänotyp': »Schreibtisch oder Fensterplatz entwickelt mehr Substanz als Landschaft, sie schaffen ihr Ausdruck, überdauern ihre Nebensächlichkeiten, ihren unklaren Saisoncharakter. Außerdem – wo in ihr wäre jene Trauer, die dem menschlichen Gedanken seine lange Bestimmung und seine weiten Räume gibt, wo das Gefühl der fremden Herkunft, das unser eigentliches Wesen ist?« (Bordeaux). Es weist zurück auf das Jahr 1916 der Rönne-Novelle 'Die Insel' mit dem ersten Niederschlag der Lektüre des 1913 erschienenen Buches von S. Meyer 'Die Geistesformen'. Dort steht der Satz, den Benn so oft und geradezu mit Ergriffenheit erinnert: »Entwicklung ist immer fertig und doch nie zu Ende« – fertig in dem Sinn

von Abgeschlossenheit der jeweils einzelnen organischen Form, was Benn dann weiterhin auf das einzelne Individuum überträgt. Es weist voraus auf den 'Radardenker' in derselben Situation am Fenster. Dort, 1944, ging der Blick in die Weite des östlichen Landes, von der etwas in das Gedicht eingedrungen ist; hier, 1949, ist es die Großstadt; aber es ist die gleiche innerliche Haltung: »das sich umgrenzende Ich« – »Statik« – der Blick auf »die abgeschlossenen hinterlassungsfähigen Gebilde«.

Allemann[35]) hat dem Gedicht 'Statische Gedichte' eine ausladende und weiterführende Interpretation gewidmet. Er sieht es ganz und gar eingelassen in diese eigentümlichen Möglichkeiten der Bennschen Dichtung, den »leeren Raum von Welt und Ich«. Über den geht auch das dunkle Wort der Beschränkung im Schlußvers: »Du weißt« nicht hinaus. »In der Reduktion auf diese Gegenüberstellung von Welt und Ich ... prägt sich Größe und Grenze seiner Dichtung aus. Die Größe, die darin liegt, daß hier mit starker und illusionsloser Unerbittlichkeit das Schicksal des modernen Menschen angegangen wird, ein Schicksal im leeren Raum; aber auch die Grenze, wie die beiden Begriffe Größe und Grenze sich ja nicht ausschliessen, sondern sich gegenseitig fordern«. Soviel ich sehe, ist Alleman der einzige, der der These »Phase II des Expressionismus« eine wirkliche Auseinandersetzung widmet. Er verbindet den Bennschen Perspektivismus mit dem Gedanken der Entwicklungsfremdheit. Die Phase II bedeute für Benn »die Schaffung eines neuen Mittelpunktes im Menschlichen, mit Goethe gegen Newton, unter Berufung auf das alte ptolemäische Weltbild«. Eine kühne Kombination, bedenkt man die klare Erkenntnis Benns, daß der innere Schwerpunkt des Goetheschen Zeitalters sich unwiederbringlich verflüchtigt hat; erinnert man sich des Bennschen Goethe-Aufsatzes mit seiner Darstellung des Goetheschen Naturbegriffs und Naturgefühls; denkt man an Benns eigene Auffassung von der Natur als dem »Schulfall des Unnatürlichen«; ruft man sich seine Invektiven gegen »das Leben« ins Gedächtnis und das bis zuletzt aufrecht erhaltene Bekenntnis zu den »höchsten Sphären – und das Menschliche gehört nicht dazu«. Man braucht den Sinn dieser Berufung auf Goethe hier nicht zu teilen, um doch zu sehen, daß hier ein Versuch gemacht wird, in der »Tiefe des Weisen... mit diesem neuen zentrierten Perspektivismus, der seine bestimmten Horizontlinien und Abschlüsse, auch seine künstlerische Härte und Entschlossenheit hat«, diese Entwicklungsfremdheit zu vereinen.

Auch Märkel (siehe unter Nr. 25) scheint auf der gleichen Linie zu denken. »Der Erfolg der Dynamik: Klassik!« begründe den neuen Standpunkt Phase II des Expressionismus. Dieser Satz schließt zwar nicht die Auseinandersetzung mit Nietzsche ab; aber er deutet auf den Schwerpunkt seiner Entfernung von Nietzsche, gegen den das so oft mit Nachdruck, ja mit Zorn gesprochene Wort sich richtet: »es gibt keine Verwirklichung«; er geht der Bennschen These von der Entwicklungsfremdheit parallel. Auch Märkel sieht in der »scharfen Wendung« eine »legitime Fortsetzung der ersten Phase« des Frühexpressionismus mit seiner »bewußtseinsfeindlichen, rauschnahen Haltung und seinem massiven Irrationalismus«. Allemann jedoch geht noch weiter. Es gälte, »die klassizistischen und formalistischen Elemente genauer zu sehen, von denen der Frühexpressionismus erfüllt ist bis zu dem Grade, daß Benns Konzeption der Phase II als zwangsläufige Folge erscheint». Allemann glaubt, daß das Statische des Gedichts noch eine weitere Zukunft berge, »Fruchtbares und Weiterwirkendes«. Aber er sieht »den Punkt erreicht, da die Wege des Dichters in seinem Selbstverständnis sich notwendiger- und legitimerweise trennen von denen einer Literaturbetrachtung, die nach dem Wesen des Dichterischen fragt«.

Blickt man heute auf die Äußerungen zu Benn zurück, die vor 1945 erschienen sind, so scheint der Aufsatz von Milch aus dem Jahre 1935 als einer der wichtigsten, nicht nur weil er sich zur Methode Benns äußert, sondern auch darum, weil diesem ersten Aufsatz nach vierzehn Jahren ein zweiter folgte, der die Auffassung des ersten auch unter den veränderten Verhältnissen bestätigt (siehe unter Nr. 21 und 31). Milch setzt die Theorie von der progressiven Cerebration, die Benn von Economo Wien übernahm, als den Ausgangspunkt seiner Gedankenarbeit an: »Naturgesetze erfüllen sich«. Aber für Benn gewinnt jedes Naturgesetz seinen tiefsten Sinn erst in der gefühlsmäßigen Reaktion. Die Verhirnung ist unaufhaltsam, aber sie ist ein furchtbares Schicksal, gegen das der Mensch im Bewußtsein seiner Unzulänglichkeit jeder Arbeit dennoch sich wehrt. Und Benn findet einen biologischen Ansatzpunkt, der ihm gestattet, die Haltung des 19. Jahrhunderts mit Recht zu kritisieren: die Rassentheorie«. Milch sieht: »Wissenschaftlich gesprochen geht der Biologe über seine Befugnis hinaus«, auch hier wieder; aber darin ist »eine Feststellung von äußerster Wichtigkeit zu erblicken, weil Benns Arbeitsweise sich stets so darstellt als ein Ausgehen von wissenschaftlichen Fakten, die zu Schlüssen großen Stils verwandt werden«. Es darf aber auch nicht übersehen werden, daß es oft anders ist: die gefühlsmäßigen Schlüsse liegen vor; Benn sucht die wissenschaftlichen Beweise, um sie zu stützen. Paradoxien des Bennschen Stils, das Überspringen von der einen auf die andere Ebene sind aus beiden Möglichkeiten des Bennschen Denkens und Arbeitens ableitbar. Es ist nun interessant, wie der 14 Jahre spätere Aufsatz von Milch dieselben Gesichtspunkte übernimmt, nur mit dem Unterschied, daß es nicht mehr wie 1935 »die Rassentheorie« ist, die es Benn gestattet, das 19. Jahrhundert mit Recht zu kritisieren, sondern »seine gegen Darwin und sein Jahrhundert gerichtete Doktrin von der Erinnerung an die 'Urzustände'« (dieses Wort erscheint bereits bei Nietzsche). Praktisch hat sich durch das Weglassen des belasteten Wortes »Rassentheorie« nichts geändert; denn ob nun diese oder direkt die »Urzustände« genannt werden, beide Stichworte leisten funktional dasselbe. Sie geben einen aufschlußreichen Gesichtspunkt sowohl für Benns Arbeitsweise als auch für seine politische Fehlentscheidung: nämlich die Blickrichtung auf die Zeit, in der der Prozeß der Verhirnung noch nicht vorgeschritten war. »Der Naturwissenschaftler findet oder übernimmt das Gesetz, der Ethiker greift es als Forderung auf und verkündet es als Hilfe in der Not«. Was als diese von Benn angebotene Hilfe aufgefaßt wird, ist in beiden Aufsätzen bis in die Zitate hinein dasselbe und mündet schließlich in den Formgedanken als Ausweg. Es erscheint aufschlußreich, hiermit ein Beispiel dafür zu geben, wie sich für den Betrachter des Bennschen Werkes ein Grund seines Denkens und seiner Arbeitsweise durchhält: 1935, 1945 und auch noch 1959 erlaubt er einen Gesichtspunkt nicht nur für die Paradoxien von Benns Stil, sondern auch für die Bedingtheiten, unter denen Benns Einsichten und Irrtümer stehen. Von der Biologie zur Kulturkritik geht der Weg aus irrationaler Einstellung über sein Formprinzip in den Gedanken von staatlicher Zucht und von da in die »Statik« der »sich selbstsagenden Gebilde«, die absolute Kunst.

Es ist hier die Auffassung vertreten worden, die 'Akademierede' sei der Scheitelpunkt des Bennschen Werkes. Jens (siehe unter Nr. 7) bestätigt diese Auffassung; er spricht ihr den Charakter eines Testaments zu. Sie »trug Thesen vor, die, im Gegensatz zu den Einzelheiten des Frühwerks, im Gegensatz auch zu den Devotionen des Jahres 1933, von Benn niemals umgestoßen oder auch nur verändert werden mußten«. Jedoch, das muß gegenüber Jens betont werden, schon im Aufsatz 'Nach dem Nihilismus', zeitlich in unmittelbarer Nähe zur 'Akademie-

rede', verschieben sich die Gewichte; und das setzt sich fort: der Akzent liegt viel stärker auf dem konstruktiven Moment seines Kunstprinzips. Unmittelbar nach der politischen Enttäuschung wird sein Formdenken noch strenger; immer weniger spricht er vom Halluzinatorischen. Aber auch schon die gewiß nicht sehr klaren Sätze auf den letzten Seiten der Akademierede, auch diejenigen, die sich auf »den radikalen Vorstoß der alten noch substanziellen Schichten« beziehen, müssen unter dem Zeichen der progressiven Cerebration gelesen werden. Wenn sich »das Herkunftsmäßige, das Schöpfungsfrühe noch einmal ins Bewußtsein wendet«, so ist eben dieses Bewußtsein ein zerebralisiertes. Der Schritt zur Verhirnung kann nicht rückgängig gemacht werden. Hier spielt sich vielmehr nach Benns Überzeugung ein fortlaufender Prozeß ab. Jens meint, die Beschwörung der mythischen Frühe sei nur eine Variation der südlichen Flucht; er weist aber darauf hin, »die Zeit läßt sich ebenso wenig wie der Raum überspringen. Um den längst verlorenen Kontakt wenigstens für Sekunden wiederherzustellen, bedarf es wiederum des Rausches und der Ekstase«. Aber es handelt sich immer weniger um Rausch und Ekstase. Wenn es auch bei Benn heißt, die »mystische Partizipation durchstößt die Bewußtseinsepoche«, so ist auch das sehr vage ausgedrückt; denn es geschieht gerade nicht das, was das Kennzeichen der mystischen Partizipation ist, was »in früheren Menschheitsstadien« geschah und was den heutigen Inhalt dieses Begriffes bildet, nämlich, daß »saughaft und getränkeartig die Wirklichkeit genommen und in Träumen und Ekstasen wieder abgegeben wurde...«. Schon in dem Aufsatz 'Die Problematik des Dichterischen' hat Benn klar ausgesprochen: »Vorbei ist die mystische Partizipation«. Was geblieben ist, das ist »ewig die Erinnerung an ihre Totalisation«. Nicht also durchstößt heute die mystische Partizipation die Bewußtseinsepoche; sondern aus Tiefen aufsteigend, geschwellt von der Sehnsucht nach Totalisation, und also erinnernd stellt sich die »prälogische Substanz des Halluzinatorischen« »neben die Begriffsexazerbationen eines formalistischen Späthirns« (aus der 'Akademierede'). – »Die Zivilisation wendet sich inhaltlich zurück zur Mythe«. Das ist etwas völlig anderes als eine Entfaltung der prälogischen Frühe. Gerade das ist nach der Akademierede und dem Nihilismus-Aufsatz das Kennzeichen dieser späten (letzten) Epoche und ihrer Kunst – so war es um 1932/34 die Auffassung Benns –, daß »der uralte, der ewige Mensch... mit Bindungen an Räusche und an Züchtung, mit Spannungen vom Aufgang zum Finale, er, die elementare Synthese der Schöpfung im Erinnern und die progredient zerebralisierte Analyse (hier gesperrt) seiner historischen Sendung im Gehirn... sich erhebt noch einmal zu einer letzten Formel: der konstruktive Geist«.

Jens sieht im Gedicht 'Am Brückenwehr' (wahrscheinlich 1936) eine »Verdeutlichung« der Thesen der Akademierede, »gleichnishaft und konkret«. Dagegen muß doch wohl in Betracht gezogen werden, daß es sich bei diesem Gedicht, wie das bei Benn selten ist, um ein sehr persönliches Sprechen handelt, nach den schweren noch nicht überwundenen Erschütterungen von 1933/34. Benn hatte Stunden, in denen »das Alte und das Neue / zusammenrinnt/... das Dunkle und das Helle / das eine Lied«. Der unter der Besessenheit seines Formulierungszwanges Stehende konnte sich sehnen: »Laß mich noch einmal reich sein, / wie es die Jugend gedacht, / laß mich noch einmal weich sein / im Blumengeruch der Nacht«. Unbewußtheit, natürliches, einfaches, hingegebenes Erleben ist ganz schlicht und schmerzlich erinnert. Noch in dem späten Gedicht 'Worte' spricht sich dieselbe Spannung aus: der, der hier »Allein: du mit den Worten« sich findet, der »bis in die Träume: Silben..« verfolgt, hat das schmerzliche Wissen dessen, was ihm nicht bestimmt ist: »Und drüben brennen die Leuchten / in sanftem

Menschenhort, / von Lippen, rosigen, feuchten / perlt unbedenklich das Wort«. Aber der IV. Abschnitt von 'Am Brückenwehr' mahnt vor dem, was 'Weinhaus Wolf' die »Vermischung« nennt. Dort geht sie in den niederen Formen um; »doch wer sich diesem beugt, was kann der noch tragen... es zählen nur die höchsten Sphären und das Menschliche zählt nicht dazu«. Aber ob differenziert oder minder – es bedeutet in jedem Fall in den Augen Benns, Untreue an der Aufgabe. Sie ist schon in 'Weinhaus Wolf' erkannt, nicht als »Traum einer Droge sondern (als) die zur Kunst verwandelte Form, die das Nichts gestaltet«. In 'Weinhaus Wolf' steht der Satz: »Du stehst für Reiche nicht zu deuten und in denen es keine Siege gibt«. Das ist Stimmung und Gehalt der Strophen unter 'IV'; nicht ist dies ein »zusammenfassender Teil, der die synthetische Vereinigung von Begriff und Halluzination auf neuer Stufe wiedergewinnt«. Hier spricht sich gegen jede Anfechtung das subjektive Bekenntnis aus, was 'Weinhaus Wolf' mit den Worten sagt: »Wo du erschufst, kannst du nicht weichen«. Es spricht sich in Versen aus, die über das Erlebnishafte, das Inhaltliche, das nur-Menschliche, den »sanften Menschenhort« hinausweist: »Formen, das ist deine Fülle«. Hier spricht der Glaube, daß »die Hülle« als solche fähig ist, »die ganze Tiefe« zu tragen, die Tiefe auch des persönlich hingegebenen Erlebens, von der 'III' des Gedichts sprach. Es ist das derselbe Glaube, den die letzten Sätze des Nihilismus-Aufsatzes in diese unerhörte Überhöhung, ja in diese hybride Hoffnung steigerte, daß die »gezüchtete Absolutheit der Form« in ihren höchsten Graden von »linearer Reinheit und stilistischer Makellosigkeit« an die Stelle der höchsten »Inhalte vergangener Kulturepochen« treten könnten.

Jens[36]) hält ein »Plaidoyer für die abstrakte Literatur«, ungemein präzis, schlagend, forensisch. Nach Hofmannsthals Brief des Lord Chandos vom Jahre 1901, nach Musil und Kafka, nach 'Gehirne' von Benn »...wird die Intellektualität als solche, die Isolation des Hirnmenschen zum Problem der Literatur«. Gegen das Zurück in naive »Spontaneität«, »Primitivismus«, »Staatsdienst«, »Blutkult« formuliert Jens seine These 6: »Nur die intellektuelle Prosa scheint fähig, mit der exakten Definition der 'Hirnwelt' zugleich eine stimmige (und damit heilsame) Analyse unserer Zeit zu geben. Einzig der poeta doctus wird in der Lage sein, die Vielfalt der Erscheinungen im dichterischen Gleichnis auf ein allgemein verbindendes Gesetz zurückzuführen«. Schon in 'Weinhaus Wolf' findet sich mancher Satz, der gegen die naive Spontaneität und sentimentale Beschaulichkeit sich ausspricht: »ja, die Linde ist ihr Baum: süß, innig und man kann Thee daraus kochen«. Benn fordert die »Neusetzung aus menschlichem Gesetz, jenem anthropologischen Prinzip, das die Wasser von der Feste schied«. Er kannte schon 1937 zwei Klassen von Menschen, »die Handelnden und die Tiefen«. Die Gedankengänge der Jahre 1940–45, 'Ausdruckswelt' und dann 'Der Ptolemäer' fordert »intellektuelle Phantasie« und »abstrakte Bildlichkeit,.. die Verbindung von Mythos und Mathematik zu einer neuen untrennbaren Einheit«, die auch Jens fordert. Er nennt hier diese Worte Benns nicht, sondern verweist auf Kafka, Musil und Camus – was schließlich nur zeigt, daß auf einer breiten und doch sehr hochstehenden Ebene ein Gleiches sich durchzusetzen sucht. Der Bezug auf die Mathematik bei Benn geht zurück auf den Zusammenhang mit dem, was Benn den konstruktiven Geist nennt. Er zeigt an, daß Benns Formbegriff über den Bereich der Kunst hinausgeht: Form ist Bewältigung schlechthin; z. B. in dem Satz: »die Formel vereinfacht die Situation«. Diesem Ausspruch Benns hat man den andern, schon erwähnten, an die Seite zu stellen, um die Reichweite zu erkennen, die Benn dem Wort Transzendenz gibt: einstmals machten wir »Götter und Kunst, dann nur Kunst«.

Aus diesen beiden Aussprüchen und dem Gebrauch, den man besonders in der modernen Kunsttheorie von diesem Wort macht, läßt sich der schillernde Charakter des Begriffes Transzendenz ablesen.

Martini[37]), der den Einfluß, ja die Abhängigkeit des deutschen Prosa-Stils von Nietzsche zum Thema seiner weitgespannten Untersuchung macht, sieht in Benn eine der intensivsten Spiegelungen Nietzsches. Er will in Benn die sprachkünstlerische Leistung verstehen, »die neue Ausdrucksformen geöffnet hat – vielleicht nur als Experimentalformen innerhalb der Verwandlungszone«. Hier hatte »ein Weltbild sich in den Stil umgesetzt, mit einem Ernst, ... dem Größe« zuzuerkennen sei. Benn hat immer wieder betont, daß das moderne Ich »nur in dem Stil sprechen könne, den ihm die geschichtliche Stunde« auferlege. Für ihn wurde, wie Martini treffend sagt, »die Sprache im entschiedensten Sinn eine neu zu leistende Aufgabe. In der Brechung durch den Phänotyp hat Benn die Sprache mit einer Verbissenheit ohnegleichen in die absolute Prosa vorgetrieben«. Die Spannung zwischen Geschichtsbedingtheit und Berufung auf das, was Benn »seine Moira« nennt, hat man oft verhöhnt; sie verfremdet den Leser zunächst. Martini sieht in der »Dialektik von Ich-Ausdruck und geschichtlicher Situationsbedingtheit des Sprechens, zwischen ihrer Absolutheit der Form und ihrer Aktualität... eine der Parodoxien« seines Stils. An dem bekannten Abschnitt aus der 'Berliner Novelle', »das Leben als Mulattenstadt«, übt Martini eine Interpretation vom Wort, von der Syntax, vom Rhythmus ausgehend, die er direkt von dort bis in die Untergründe der geistig-technischen Gegebenheiten unserer Zeit führt. Er analysiert und begreift den Stil Benns als die künstlerische Antwort eines experimentierenden und konstruktiven Geistes auf die existenziellen Herausforderungen, denen das moderne Ich ausgesetzt ist. Aber die ungeheure Dynamik der Zeit läßt im Gegensatz zu ihrem pausenlosen Anspruch den Menschen leer. Nicht mehr Wahrheiten oder Werte oder Schönheiten an sich, vielmehr Ausdruck, Stil, Form – und das in einer radikalisierten Nachfolge Nietzsches – bietet die Kunst Benns. Angesichts des Chaos arbeite er an der »Herstellung einer eigenen absoluten geistigen Wirklichkeit über dem empirischen Detail und über dem psychologischen Ich«. Das wird mit großer Schärfe der Analyse durch alle Verästelungen des Stils unter Beibringung einer Fülle von Einzelheiten dargeboten und herausgestellt, gewißermaßen als Leistung der Sprache selbst.

Die Wandlungen des lyrischen Bildes verfolgt Killy[38]) in seiner ungemein aufschließenden Schrift, die in einer bedeutenden, klaren Sprache geschrieben ist: »Tiefgehende Veränderungen im Gebrauch der Bilder und im Weltverhältnis des dichterischen Menschen« sind seit Goethe vor sich gegangen. Das wird an einigen Beispielen, von Goethe ausgehend über Hölderlin, Brentano, Heine, Geibel bis auf Trakl und Benn, nachgewiesen. Wenn hier nur von Benn gesprochen werden kann, so muß notwendig der ganze geschichtliche Hintergrund wegfallen, der den Ausführungen Killys über den Gebrauch der Bilder bei Benn erst die volle Tragweite geben kann. Sein Hinweis auf die »sogenannten gesicherten Verhältnisse«, aus der die Dichter der Generation Benn, Trakl, Heym stammen, macht nachdenklich. Sie wuchsen doch auf »in einem seiner Bildung und Überlieferung überaus sicheren Lande«. Lyrische Lieblingsdichter waren bis zuletzt Heine und Geibel; »romantische Motive hatten ihre Auferstehung gefeiert... bürgerliche Sicherheit, Tradition, Friede mußten fraglos scheinen«. Eine schöne Jugend wäre diesem Milieu durchaus gemäß gewesen. Die schöne Jugend ist uraltes Thema großer Lyrik; ihre Ingredienzien waren seit je »die blühende Rose«, »das junge Blut«, »die Mädchen«, ihr »Mund«. »Die Brust, die einst so heiß gewallt«, betrauerte ihre

Vergänglichkeit. Alle diese »zwangsläufigen Bildchen« verwandte Geibel noch in dem 'Volkslied'. Aber sie sanken allmählich ab zum Klischee, ja zum Gassenhauer. Das wird für Killy zum Absprung, um nachzuzeichnen, was aus diesen seit Jahrhunderten gepriesenen Besitztümern bei Benn geworden ist. 'Schöne Jugend' ist das bekannte Gedicht aus dem Zyklus 'Morgue'. »Der Mund eines Mädchens, Gegenstand zahlloser Liebeslieder – bei Benn 'sah er so angeknabbert' aus. Die Worte Blut, Jugend, Fest, Laube, die alle in uns das Bewußtsein der Geborgenheit erwecken wollen... sind hier auf eine bloße physische Grundbedeutung reduziert, ihre Bildwirkung ist bewußt verhindert«, ja ins Makabre verfremdet. Es stellt sich bald heraus, daß der zunächst so harmlos scheinende Titel nicht der einstmals so geläufigen schönen Jugend eines Mädchens, sondern dem Nest junger Ratten gilt, das von der Sektion im Brustkorb der Ertrunkenen freigelegt wird. Auch Killy sieht, daß mit den Gegebenheiten der Anatomie nicht deren Milieu dargestellt sein will; es sind vielmehr Bilder »für die ganze Fragwürdigkeit eines Kulturkreises. Das Auge des Dichters erkennt sie, bevor der Gang der Geschichte sie enthüllt.« Darum können, wie Killy zutreffend sagt, »bloße Worte« wie »unästhetisch«, destruktiv«, »Negation«, »heillose Welt« den geschichtlichen Vorgang nicht treffen. Vor der Verwandlung von Welt- und Lebensgefühl hat das moralische Urteil wenig Aufschließendes zu sagen. Immer wieder mit Bezug auf Goethe, der die ganze Arbeit durchzieht als ein Gerechtigkeit gebendes Licht, sieht Killy auch an Benn, daß »Zeitgehalt und Sprache sich zugleich erschöpfen«. Aber er weist auch darauf hin, daß Bildersprache und Ausdruckgebung der 'Morgue' und mancher Prosastellen Benns allmählich »zu einer Mode geworden« sind, mit Zerfall und Angst kokettierend. In der Sicherheit der wilhelminischen Zeit diese neue Sprache zu sprechen – sie schlug ein wie ein Blitz –, war eine geistige Tat. »Etwas Wesentliches im Verhältnis von Wort und Sache« hat oder wollte sich ändern. So war es, nach Killy, für Benn »nur eine Frage der Redlichkeit, ob man sich der alten Mittel weiter bedient«. »Vielleicht ist es gerade der Zusammenhang mit der Vergangenheit und der Moral, der einen jungen Dichter zu solchen Worten greifen läßt«. Sehr positiv weist auch Hohoff (siehe unter Nr. 10) die inneren Zusammenhänge der Bennschen Dichtung zur Tradition auf. Er nennt die Sammlung 'Statische Gedichte' »ersten Ranges. Diese 46 Titel auf fast 80 Seiten gehören unseren Jahrzehnten...«. Er zitiert die Strophe 'Ach das ferne Land...' als »hohe Poesie... Anmut und Wohllaut des Klangs, Bilderfülle, pindarische Flut, und sie schmelzen Erinnerungen an die Literatur Europas ins Ohr, Sappho, Leopardi, Goethe und Hölderlin... die Verse haben Goetheschen Klang... bis ein zwölfzeiliges Gedicht wie 'Dann' – zustandekommt, muß die Passion des neunzehnten Jahrhunderts ertragen worden sein. Die Schlüsselzahlen sind alle darin, und durchaus auf klassisch-romantische Art; das Lied hat die Kontur wie bei der Droste, bei Heine.«

Es liegt nahe, bei Benn die besondere Form seiner dichterischen Farbverwendung aufzuzeigen. Diese Untersuchung hat Grimm[39]) sorgfältig vorgenommen. Der Vorbemerkung zu seiner Schrift ist zu entnehmen, daß diese Studie Teil einer umfassenden Arbeit ist über die poetische Funktion der Farben, über die Farbe im geformten Wort, »wenn sie kraft ihrer besonderen Eigenart sich als befähigt erwies, über die bloße Nachahmung hinaus zu einem selbständigen Ausdrucksmittel zu werden«. Grimm unterscheidet mit Pongs konstruktive und figurative Formen; in der ersten fungieren die Farben als innerlich selbständige Bauelemente; die zweite meint die metaphorische Verknüpfung der auftretenden Farben; ein drittes ist dann »jene komplexe Großform der dichterischen Farbverwendung, die sich aus dem Zusammenhang konstruktiver und figuraler Elemente ergibt«. Da-

hin führt das eigentliche Anliegen von Grimm. In Benns Werk sieht er diese Großform verwirklicht. Die Arbeit hat auf eine philologisch bis in die Einzelheiten gehende Belegung aufschließend dargetan, wie sich bei Benn »konstruktive und figurative Elemente mit zentralen Bereichen der dichterischen Weltanschauung zu unauflöslicher Einheit verbinden: die farbliche Chiffre«. Das wird an der Farbe Blau, dem »Südwort« Benns, sichtbar gemacht. Hinter der farblichen Chiffre steht der ganze Komplex; ihn kann die Chiffre auch in der Isolierung vertreten. In einem Querschnitt durch das Werk wird ihr »das Wortfeld« Benns zugeordnet, das unter die Reichweite der Chiffre fällt. Die konstruktive Verwendung wird an Beispielen aufgewiesen; es kommt zur formelhaften Verwendung von Einzelbegriffen. Wie aus einer engen Verschränkung eine einzige Strophe ('Karyatide') den Bild- und Sinngehalt nach einer wesenhaften Seite dieses lyrischen Ichs eröffnet, das ist ausgezeichnet dargestellt. Aus der Fülle des Gebotenen sei noch der an Beispielen geleistete Nachweis vermerkt, daß Benn die farbliche Chiffre als »primäre Setzung« auch da nutzt, wo er den Verfremdungseffekt auslösen will. Wenn auch durchaus nicht allen Interpretationen zugestimmt werden kann, die Untersuchung als Ganzes überzeugt. Sie kann es, weil Grimm seinen Belegen und Schlußfolgerungen ein methodisch ausgearbeitetes Begriffsgerüst unterstellt hat.

Anläßlich dieser Arbeit erinnert man sich nicht ohne Ironie der Marburger Rede Benns. Benn gibt da, gewissermaßen pädagogisch (es schmeckt ein wenig nach der Mephisto-Schüler-Szene im Faust), »Symptome« an die Hand, von denen aus der Hörer fortan selbständig und unschwer erkennen könne, was ein modernes Gedicht nicht ist. Da heißt es: »Beachten Sie, wie oft in den Versen Farben vorkommen, rot, purpurn, opalen, silbern... hiermit glaubt der Autor vermutlich besonders üppig und phantasievoll zu wirken, übersieht aber, daß diese Farben reine Wortklischees sind, die besser beim Optiker und Augenarzt ihr Unterkommen finden. In bezug auf eine Farbe allerdings muß ich mich an die Brust schlagen, es ist Blau...«. Und etwas weiterhin zitiert er, wie so oft, die Sätze über die »Worte« und »die Flimmerhaare«, aus dem Jahre 1923: »die Befreundung für Blau ... dies ewige und schöne Wort... das Südwort schlechthin, Exponent des ligurischen Komplexes, von enormem Wallungswert, das Hauptmittel zur Zusammenhangdurchstoßung, nach der die Selbstentzündung beginnt, das tödliche Fanal, auf das sie zuströmen die fernen Reiche...« – und dann gibt Benn selbst einen ganzen Katalog von Zentralbegriffen, von Grundworten, für die Blau als Exponent steht.

Im frühen Expressionismus spielt die Nutzung von Farben eine bedeutende Rolle für die Komposition des Gedichts. Mautz[10]) stellt das insbesondere an Heym und Trakl dar. Die einzelnen Farben sind affektbelegt; sie können ihre Vorzeichen wechseln, einmal eine positive, ein andermal eine negative Bedeutung haben; sie können zwischen beiden schwanken. Wenn Benn in der Marburger Rede von »Wortklischees« spricht, mag er an Heym gedacht haben und besonders an diese letztgenannte Möglichkeit der Farbnutzung; sie können sich vom Wahrnehmungsgegenstand ablösen und für den Affekt als solchen stehen. Mautz zieht Benn nicht in seine Untersuchung ein. Im 'Garten von Arles' sind auch bei ihm Beispiele für eine solche Verselbständigung zu finden. Van Goghsche Bilder werden im literarischen Expressionismus oft erinnert. Heym transponierte einige in Worte. Bei Benn handelt es sich nicht um eine beschreibende Darstellung. Gewissermaßen das Gegenteil ist erstrebt: eine direkte Übertragung des Affekts auf den Leser: »Samum des Lichts, zerspellt in Sprühweiß, in Orinokobreitweiß, Entgegenwurf von Materiellem zwecks Raketisierung von Funkweiß, geplatztes chromatisches

System mit Weißgeyser«. Das Weiß hier ist Ausdruck für die sprunghafte Erregung und Affektgeladenheit, die den Stil des ganzen Prosastücks bestimmt. Hier stößt sie sich ab von »Haus« als Gegensetzung für Beharrung: »Störte Haus. Trautes Haus, Tisch- und Betthaus, Heim-Haus, rauschloses Begriffs-Haus«. Nur »die weiße, weiße Wand« ist noch zugelassen als Gegen-Stand im Wortsinn. Das wiederholte 'weiß' betont sie in der ihr allein noch gebliebenen Funktion zum Träger des Affektauslösers. Das ist sehr weit davon entfernt, was Benn dann in der kompositorischen Verwendung der um das Südwort Blau zusammengeschlossenen Grundworte geleistet hat; und wie es Grimm dargestellt hat. Grimm blickt zurück auf die Romantik: »Am weitesten fortgeschritten dürfte die Ausbildung einer farblichen Chiffre bei Novalis gewesen sein... in ziemlich festem Umriß hat sich schon ein Wortfeld ausgebildet«. Aber verglichen mit Benn »ist auch die farbliche Chiffre bei Novalis nur ein erster tastender Versuch.«

Auch Uhlig (siehe unter Nr. 29) spricht von der Bedeutung der Farbe Blau bei Benn: »Daß es ein Sehnsuchtswort ist: Himmel, Süden, Blaue Blume, die Farbe der deutschen Romantik,.. das aber unterschlägt er (Benn), wiewohl er doch spüren muß, daß gerade für ihn blau das Sehnsuchtswort ist«. Es kommt auch hier Uhlig darauf an, die starke Romantikbindung Benns besonders im Sprachlichen, in Anschauung, Wortfügung und Bildwahl mit Beispielen zu belegen.

Astrid Claes[11]) bezeichnet das Ziel ihrer Arbeit als die »möglichst vollständige 'Bestandsaufnahme' der lyrischen Ausdrucksmittel Benns«. In ihrer Methode lehnt sie sich an L. Spitzer, 'Stilstudien' 1928, an. Sie will eine »unvoreingenommene Textbetrachtung« befolgen und in der »Verknüpfung von Ausdruck und Wesen« das Gesetz des stilistischen Phänomens erkennen. Die frühen Gedichte und die spätere Lyrik werden auf ihre Hauptmotive und ihre Zentralworte abgetastet. Die Untersuchung ist außerordentlich klar gegliedert und sorgfältig mit Beispielen belegt. Dem Einzelwort, den Wortarten und ihren Funktionen, den Wortneubildungen werden spezielle Untersuchungen gewidmet. Eine Liste von Wörtern aus den frühen Gedichten erbringt den Nachweis, daß die Nomina den größten Teil der sprachlichen Neubildungen stellen; es sind insbesondere »Mischergebnisse, erstmalige, ungewöhnliche Verkopplungen heterogener Begriffe oder getrennter Anschauungssphären... nicht durch sprachschöpferische Fantasie, sondern durch klügelndes Arrangement entstanden«. »Die Abstrakta überwiegen die Konkreta«. Es wird deutlich gesehen, daß die eigenwilligen Wortverbindungen im Dienst einer »allseitig bindungs- und mischungswilligen Neubestimmbarkeit der Wörter« stehen; auch die Auflösung will Präzision und Erweiterung des Sprachbereiches. Die Untersuchung des Satzbaus in der frühen Lyrik ergibt die auffällige Betonung des Haupt- und die Vermeidung des Nebensatzes; dessen Funktion wird den Partizipien überbunden; Verkürzung und Konzentration dient der Intensität des Ausdrucks. Die Bennsche Satzzertrümmerung ist, wie im frühen Expressionismus[12]) überhaupt, Angriff auf Logik und das Ich der Apperzeption. Während der frühe und wieder der späte Benn schablonisierte Wendungen bevorzuge, zeigten 'Statische Gedichte' und 'Trunkene Flut' »mit sinnlicher Treffsicherheit geprägte Worte«. Claes sieht hier den Gipfelpunkt Bennscher Lyrik. »Der Ausdruck des mittleren Benn konzentriert sich auf die Außenwelt, das Objekt«; das Beiwort gestaltet die Wirklichkeitsbeobachtung. Der frühe und teilweise der späte Benn gebe »Entladung innerer Fantasien«. »Die Gefühlsüberladenheit, die in der frühen Lyrik oft wirklichkeitsverzerrend wirkt, weicht in gleichem Maße, wie sich der Sinn für das Konkrete verschärft, das adäquate, das allein zutreffende Beiwort« ist gefunden. Benn entwickele einen ausgesprochenen

Nominalstil; die durch ein artikelloses Nomen gebildeten Gedichtanfänge sind dafür charakteristisch. »Der emphatische Anfangssatz«, ja eigentlich das Anfangswort, meist ein Hauptwort, ist ein sehr suggestiv gehandhabtes Stilmittel. Ein besonderer Abschnitt ist überschrieben 'Kürze als Opfer', was die äußerste Ausdrucksersparung der reifen Lyrik sehr zutreffend kennzeichnet: »keine wuchtige Kürze, deren Wurzel Gefühle sind. Ein ruhiger Verzicht auf alles Nichtnotwendige liegt zugrunde«. Auch das wird sehr sorgfältig mit treffenden Beispielen belegt. Die Wiederholung gleicher syntaktischer Bauformen wird bewußt als Mittel zum Zweck eingesetzt; sie haben eine stark gliedernde Funktion, parallelistische Satzbildung und anaphorische Variation verknüpft manchmal ganze Gedichte. Da, wo die Verben fehlen, wie schon in der frühen Lyrik Benns, überwiegt aber jetzt durch dieses Mittel »der Eindruck klarer Organisation des bewußt Geformten, Gebauten«. Claes untersucht die spätere Metaphorik. Wie immer schon »veranschaulicht« das Bild nicht in dem Sinne, »daß es eine Sache verständlicher macht; im Gegenteil«. Schließlich wird die für ihre Auffassung entscheidende Frage gestellt: »Gibt es hier überhaupt noch eine Sache außerhalb des Bildes?« Die Frage wird verneint: »Eine unmittelbare Aussage, eine objektive Schicht des Bildes gibt es nicht mehr«. Eigentliche Metaphorik liege nicht vor; im extremen Fall des frühen 'Bolschewik' wurde festgestellt: eine totale Metaphorisierung hebt die Mitteilung auf. Es handele sich auch in der reifen Lyrik um »Hyperbolik«. Claes kommt zu der erstaunlichen Aussage, es ginge hierbei weithin nicht »um ein bewußtes Stilmittel«, sondern um »spontane Ausdrucksformen... verwurzelt im ... Wesen ... des dichterischen Individuums Benn«. Die gewisse Einschränkung: nicht »bewußtes Stilmittel«, sondern »Befreiung« aus auf keine andere Weise denn in der Hyperbolik zu bewältigenden, psychologischen Tatbeständen – ist das Kritik, weil auch in der reiferen Lyrik trotz eines »feststellbaren Willens zur Beschränkung« dieser »sich auf weite Strecken nicht durchsetzen kann«?

Diese ausgezeichnete, sorgfältige und aufschließende Untersuchung führt zu dieser grundsätzlichen Frage da, wo Claes über ihre Analysen und Einzelaufweisungen zur Interpretation übergeht. Am Ende ihrer Arbeit bietet sie die »durchgehende Interpretation« eines ganzen Gedichts der Spätzeit an. Diese steht im Zeichen einer »gründlichen Erörterung aller darin verwandten Stilmittel und muß auch das fragwürdige Gebiet der Bennschen Metaphorik noch einmal streifen«. Die Interpretation kommt zu dem Ergebnis, das der Schlußsatz der Arbeit ausspricht: »Einen Gegenstand außerhalb des Bildes gibt es nicht mehr. Das ganze Gedicht ist gleichsam in Metaphern aufgelöst«. Demgegenüber ist aber doch zu bedenken: dieses Ergebnis stand schon fest; denn die grundsätzliche Betrachtung über die Metaphorik war bereits zu dem Schluß gekommen, »eine objektive Schicht gibt es nicht mehr«, die Interpretation hatte diese Aussage zu belegen – zu Unrecht, wie mir scheint. Wenn hier einfach eine Fehlinterpretation vorläge, so wäre das in Anbetracht der Verdienste dieser Arbeit nicht besonders hervorzuheben. Hier wird jedoch eine Frage dringend, die sich schon des öfteren gemeldet hatte (z. B. zu 'Am Brückenwehr', wo von einer »synonymen Angleichung« der drei Worte »Hölle«, »Hülle«, »Form« gesprochen wird. Man hat viel mehr über Kreuz zu lesen: Hülle-Form und Hölle-Formungstrieb. Tiefe und Fülle steht der Form und Hülle entgegen – aber nur in 'III'. In 'IV' wird die Hülle, die die ganze »Tiefe« trägt, durch das Formen zur Fülle: »Formen das ist deine Fülle«.) Liegt hier ein Versagen der Methode vor? – dieser Methode, die so präzise Einzelergebnisse gibt, die aber notwendig ihre Grenzen zeigt, wenn man sich ihrer in der Ausschließlichkeit bedient und am Maßstab der Einzelresultate das

Ganze zu messen unternimmt. Hier am Gedicht 'Tag, der den Sommer endet' stellt die Interpretation die »charakteristischen Motive Flamme-Flut-Spiel in den Zusammenhang zum schöpferischen Kairos«. Dieser selbst wird als solcher nicht genannt, sondern an eben diesen drei Grundworten erschlossen; sie »tauchen gleich in der ersten Strophe auf und bestimmen so von Anfang an die thematische Richtung.« Das ist aber nicht genau genug gesehen und gesagt: sie erscheinen erst in dem 3. und 4. Vers, nicht von Anfang an. Denn sonst werden die ersten beiden Verse in den Hintergrund gedrängt, diese beiden parallel konstruierten, nominal so beschwert beginnenden Verse: »Tag... Herz...« Konkret, schlicht, einfach beginnen sie mit dem Ausdruck der stark gefühlten subjektiven Situation des hier Sprechenden. Außerdem ist diese subjektive existenzielle Lage ganz objektiv zeitbedingt. (Das Gedicht ist wahrscheinlich um 1936 entstanden). Das, was Claes mit den drei Kernworten so stark heraushebt, steht als 3. und 4. Vers nach dem Doppelpunkt am Ende des 2. Verses und gibt sich zu erkennen als Inhalt dieser so gefühlten menschlichen Lage; diese geht weit über das hinaus, was Claes zu erkennen meint: »Augenblick des Übergangs aus 'der schöpferischen Stunde' in das durchschnittliche menschliche Dasein«. Es soll die weitere Interpretation hier nicht verfolgt werden; sie zeigt an der Beibringung der Einzelworte, die auf »das Ende« das »Vorüber« im Sinne der Verfasserin zielen, daß die Festlegung eines abstrakten Bedeutungsgehaltes im Einzelwort grundsätzlich die (hier nicht bemeisterte) Gefahr mit sich führt: die Möglichkeiten, die Modifizierbarkeiten, die Reichweite in der jeweils spezifischen Bedeutung des konkreten Zusammenhangs werden eingeschränkt: »Worte – Worte, Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug«. Diese »Worte« hier können ihre Schwingen nicht »öffnen« – sie sind zu Wörtern geworden.

Die Grenzen dieser Interpretationsmöglichkeiten werden besonders deutlich, zieht man die unüberbietbar eindringliche Deutung des späten Gedichts 'Abschied' durch Lohner[43]) zum Vergleich heran. Sie begnügt sich nicht in der Aufweisung von Grundworten, obwohl sie auch diese so wie die dichtungstheoretischen Elemente und die Metaphern beibringt. Sie führt darüber hinaus tief in die ausweglos tragische Existenz des Dichters und damit erst zum Verständnis des Gedichts, die sie ausspricht. Auch Hohoff[44]) weist darauf hin: »Die Pose der Bennschen Kühle und Verzweiflung kann schwerlich verbergen, daß Schönheit selbst, das gelungene Gedicht, hinausweist auf einen Kern von metaphysischem Charakter«.

Wer ist der Phänotyp? Auf Grund der bekannten Bennschen Begriffsbestimmung und der faktischen Lage des Ich in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, das einem nicht abreißenden Strom geistig-seelischer Veränderungen ausgesetzt war, ist Benn nach Fechter[45]) »der wesentliche Phänotyp seiner Epoche, und zwar ein sich mit der Epoche wandelnder Phänotyp«. Benn habe alle diese Veränderungen in sich selbst durchlitten, um schließlich der »aus dem metaphysischen Ich formende... Phänotyp der Zeit des zweiten Weltkrieges und dessen zu werden, was ihm folgte«. Fechter verfolgt Benns Weg von der »ersten gewaltsamen Auflehnung gegen innere Tyrannei der entleerten Begriffe des Lebens« mit der medizinischen Vokabulatur der 'Morgue'; »das Junge dieses Rettungsversuchs von außen und vom Nein« geht dann über in den Bereich des Konstruktiven. Benn kam »damit in der Tat zu einem Wiederauffüllen von Wort und Wortgefüge«. Fechter sieht die tiefere Schicht, in die Benns Kampf um das Wort führt, ähnlich wie Hohoff und Rychner: »Benn riß die Worte aus der bloßen Existenz in der Geschichte, ging bis auf ihr tiefstes erfülltes und damit wirkendes Sein hinab und gestaltete von diesem Sein aus seine Gebilde«.

Um den Ausdruck von Fechter wieder aufzunehmen: Benn, »ein mit der Epoche sich wandelnder Phänotyp«, nennt auch Wellershoff (siehe unter Nr. 9) Benn, »den Phänotyp dieser Stunde«. Und in der Tat, die Stunde Rönnes ist nicht die Stunde des Ptolemäer. Wellershoff versucht, Rönne mit dem Heideggerschen »Man« zu fassen; aber nicht einmal dieses »Man« hat Rönne/Benn gekonnt. Das Man ist bei Heidegger ein Existenzial und keine soziologisch-psychologische Kategorie. Das Problem Rönnes ist in erster Linie seine psychologische Diskontinuität; die Novellen behandeln ihn zunächst doch als »individuellen Konflikt«; und erst der Ptolemäer formuliert, dieser sei »ausgestorben«, ebenso »wie der zentrifugale Ausdruck«. Dafür setzt Benn in 'Drei Alte Männer' »das Kollektiv«: »Jeder könnte alles sprechen. Die Individualitäten differenzieren sich nicht mehr von einander durch ihre Sentenzen – das Kollektiv empfindet, die Lippe spricht«. Wenn man zugeben wollte, daß das »Man selbst« für die Rönne-Phase als Ideal der Angleichung an seinen Lebenskreis wirksam gewesen wäre, so hat man es schon anthropologisch-soziologisch im Sinne Gehlens gewendet und von dem Heideggerschen Existenzial gelöst. Rönnes Kontaktschwäche hindert ihn, dieses »Man« zu erreichen. Es besteht eine paradoxale Spannung zwischen der radikalen Gegenstellung Benns zu seiner Zeit – er stellt alles in ihr in Frage – und dem, wie er sich selbst sieht. Denn auch sich, den Entgegenstehenden, stellt er in Frage. Daraus ergibt sich das Problem: wie verhält sich bei Benn, in Benn, der Zeitgenosse zum Phänotyp? »Der Zeitgenosse«, so sagt Rychner, wird »im Auge behalten als Feind, der zur Innehaltung der strengsten Andersart verpflichtet, zum Stolz, ja Hochmut der eigenen Höhe«. Und Wellershoff stellt fest: »Bei allem Ekel, allem Haß, den die Banalisierung des Lebens in ihm erregt, bei aller düsteren Erwartung des Endes ist er zugleich fasziniert von den Reizen der Modernität« – und Wellershoff bringt die Beispiele dafür. Man kommt unausweichlich zu der Frage: Wie weit ist Benn selbst der Zeitgenosse mit seiner »Einerseits-Andererseits-Struktur«, die im 'Roman des Phänotyp' mit so viel Verachtung hingestellt wird? Nietzsche hat darum gekämpft, »seine Zeit in sich zu überwinden, zeitlos zu werden«. Das verlangte Nietzsche von sich als Philosoph. Benn war kein Philosoph; aber er denkt mit Leidenschaft über die Grundsituation des Ich; er denkt, wenn auch nicht systematisch, aber in der ihn bewegenden Problematik aus existenziell-philosophisch-metaphysischer Fragestellung. Auch er hätte, wie Nietzsche von sich sagte, »mit dem, worin gerade er das Kind seiner Zeit ist«, »seinen stärksten Strauß zu bestehen« gehabt. Aber Benn bleibt dieser seiner Zeit nicht nur verhaftet, oft berauscht er sich geradezu an ihr. Nietzsche fährt fort: »nur daß ich das begriff, nur daß ich mich dagegen wehrte«. Der Phänotyp ist der: durch, in, aus dem das Typische (und das heißt doch wohl, den Typus Bildende) einer Zeit »repräsentativ« hindurchscheint, zur Erscheinung kommt. Inwieweit verdunkelt der Zeitgenosse Benn das phainomenon? In dieser paradoxalen Spannung liegt vielleicht auch das Unbehagen gegenüber Benns Wortgebrauch vom Phänotyp, das die Verfasserin hiermit bekennt; es ihres Wissens noch niemals laut geworden, und Aufschluß hat sie in der Literatur darüber nicht gefunden. Dieses Unbehagen richtet sich nicht so sehr gegen die Übertragung erbbiologischer Begriffe in den literarischen Raum, wenn auch hier diese Bezeichnung notwendig diskrepant bleiben muß. 'Roman des Phänotyp' – was ist das für ein Genitiv? Schreibt der Phänotyp einen Roman – ist es s e i n Roman – ist Benn dieser Phänotyp nach seiner Aussage? Das ist insbesondere nach den Schlußsätzen anzunehmen. Oder ist der Roman mit den objektivierten Beobachtungen, Sensationen und Reflexionen des Autors gewissermaßen der zum Phänotyp personifizierte Inhalt? Also nicht Benn wäre

der Phänotyp, der die Epoche repräsentiert, obwohl er in ihrem Rhythmus und Vokabular schreibt? Die Frage ist hier geflissentlich überspitzt gestellt; nur aus der Dialektik zwischen Dargestelltem und Darsteller, zwischen objektiver Beobachtung und subjektiver Verstrickung in das Beobachtete, zwischen Kulturkritik und der persönlichen Hinneigung zu vielem, was kritisiert wird, zwischen der eingesehenen Notwendigkeit der Destruktion (Nietzsche) und der Lust am Destruieren, zwischen der Erkenntnis der amorphen Verfassung des modernen Ich und den auflösenden Tendenzen im eigenen Ich, zwischen der aus allen möglichen objektiven Fakten sich ergebenden Sicht auf Ende und Untergang und dem eigenen unwiderstehlichen Hang des Entgleitens und des Sichfallen-Lassens, zwischen dem Lobpreis des Konstruktiven und der Form und der Sehnsucht zurück in das Undifferenzierte, Bewußtseinslösende: diese Dialektik ergibt den Stil des Romans. Man kann ihn in seiner Bedeutung für die Möglichkeit einer neuen Prosa erst würdigen, wenn man mit einiger Anstrengung der Überlegung sich entschlossen hat, den Genitiv des Titels multipolar zu verstehen. Ambivalenz auch hier: nicht nur innerhalb der Person des Schreibenden, sondern ebenso auch in dem, was geschrieben ist, was darauf zielt, das aussagende Ich im gestalteten Ausdruck aufzuheben – was doch wohl nie gelingen kann. Über alledem waltet die heroische Anstrengung, diese Ambivalenz in die Absolutheit der Prosa zu überführen und sie als subjektive Bedingtheit zu löschen.

VII. Geisteswissenschaftliche Einflüsse

Die entscheidenden Konstituentien im wissenschaftlichen Weltbild Benns werden von Wellershoff aufgeführt. Er weist darauf hin, daß sein Versuch keineswegs den Anspruch erhebe, rational die einzelnen Elemente zusammenzufügen, aus denen es bestehe. (Das wäre bei Benn wahrhaftig ein besonders ungeeignetes Unterfangen!) Vielmehr läge ein »Einschmelzungsprozeß« vor, bei dem das Subjekt mit dem sich ihm darbietenden Material »willkürlich und irrational«, »verwerfend und umdenkend« verfahre. Folgt man den Nachweisen Wellershoffs und liest z. B. in Drieschs 'Wirklichkeitslehre' nach, so steigen unmittelbar die Stellen des Bennschen Werkes auf, die die übernommenen Sätze bis in die Titel hinein wieder erkennen lassen. In seiner 'Philosophie des Organischen' setzt Driesch die Geschichte geologischen Vorgängen gleich. Benn faßt seinen Essay über den 'Aufbau der Persönlichkeit' in den Untertitel 'Grundriß einer Geologie des Ich'. Drieschs Wirklichkeitslehre mit seinem »Schauensfortschritt« ist erkennbar, wenn auch verwandelt in Benns Begriff der Wirklichkeitsherstellung. So sieht Driesch »den wirklichen (Geschichts)-Verlauf nicht irdisch, sondern unraumhaft, (er) würde nur in voneinander getrennten Bruchstücken so etwas wie raumhafte Spuren hinterlassen«. Man denkt an den Satz Benns: »Das, was wir Zeit nennen... ist vermutlich doch nur ein Splitter von etwas ganz Wesensfremden, ein Bruchstück aus verhangen treibenden Welten« ('Physik 1943'). »Verhaltungen und Mittagsstunden des Verhüllten« ('Bezugssysteme'). Für Spenglers Untergangsbewußtsein hat Benn seinen wohl drastischen Ausdruck in der in 'Weinhaus Wolf' umgehenden »Wahrheit« gefunden. Th. Lessing ist, unter anderen, erkennbar in der Geschichtsfeindlichkeit Benns; sie hat freilich auch starke erlebnismäßige Grundlagen; nach seiner politischen Enttäuschung findet sie erst ihre eigentlichen Argumente. Bergsons Gedanke von der unumkehrbaren Verwandlung taucht in den verschiedensten Zusammenhängen auf. Bis in die Nachträge zu 'Doppelleben' und in die Marburger Rede reichen die Formulierungen zu dem »irreversiblen Prozeß«,

in dem wir stehen; unsere ästhetischen Forderungen an die moderne Dichtung, die dichtungstheoretischen Erwägungen z. B. zeigen das auf. Die Gegenstellung von ablaufender Zeit und Dauer der statischen Gebilde erinnert an die Formulierung Bergsons: »Dauer ist Erfindung, Schöpfung von Formen«. Die participation mystique ist eine These von Levy-Brühl, den Benn mit der größten Bewunderung zitiert; er hat eine ganze Periode der Bennschen Essayistik bestimmt. Die participation mystique in der geklärten Formulierung von C. G. Jung: 'Psychologische-Typen' (S. 648) besteht darin, »daß das Subjekt sich nicht klar vom Objekt unterscheiden kann, sondern mit diesem durch eine unmittelbare Beziehung, die man als partielle Identität bezeichnen kann, verbunden ist. Diese Identität beruht auf einem a priorischen Einssein von Objekt und Subjekt. Die partielle Identität ist also ein Überbleibsel dieses Urzustandes«. Die Spuren sind noch im 'Ptolemäer' wieder zu erkennen. Die letzten Sätze von 'Lotosland' sehen die »schwarzen Kutten«, die die »Weltausweitung löschen und in einem stummen gefassten Tat twam asi, auch das bist du, wird sich die Vereinigung mit der verlorenen Dingwelt vollziehn«. Dacqués Lehre von den Erdzeitaltern mit ihren Zeitsignaturen hat Benn nachhaltig beeinflußt und zu seitenlangen Expektorationen auf der Grundlage dieser Lehre veranlaßt. Seine tiefe Abneigung gegen Darwin besonders und auch gegen Lamarque geht schon auf Nietzsche zurück; sie fand in Dacqué die entscheidenden Argumente. In diesen Zusammenhang ist auch Semi Meyer mit seinem Kernsatz zu stellen: »Entwicklung ist immer fertig und doch nie zu Ende« – diese Worte, die der nach Berlin beurlaubte Diesterweg ergriffen wieder liest, als er in der Universitätsbibliothek Berlin »nach dem Buch griff, das ihm das tiefste schien und alle andren wert, und das noch niemand kannte außer ihm«. Im 'Modernen Ich' wird dieses Buch wieder genannt (neben anderen) von dem naturwissenschaftlichen Gesichtspunkt, daß es »die Entwicklung darstelle als das Prinzip, das nicht abläuft oder entfaltet, sondern auf den vorhandenen Grundlagen schöpferisch das Unberechenbare erbaut.« Das wird in diesem großartigen Buch in einer klaren schönen auch dem Laien verständlichen Sprache dargetan. Aber über das Naturwissenschaftliche hinaus – das sieht man an dem zitierten Satz aus dem 'Modernen Ich' – hat es für den Irrationalismus Benns eine auch noch über Meyer hinausgehende Bedeutung; dieser war nicht Irrationalist; seine Ausführungen richten sich gegen das mechanistische Prinzip in den Naturwissenschaften. Er verfügt über eine an Goethe gemahnende Betrachtung der Einzelheiten und eine sehr vorsichtige Weise des Schließens. Die Bedeutung Meyers für Benn geht noch weiter; auch Nef grenzt sie zu sehr ein. Das Entscheidende ist schon in der Novelle 'Die Insel' gesagt. Der Name Meyers wird da zwar nicht ausdrücklich genannt; aber dieser »unbekannte jüdische Arzt aus Danzig« ist Meyer. Eine der entscheidenen Leistungen dieses Buches sind die Kapitel über 'Das Gefühlsproblem' und 'Instinkt und Gefühl', das eine Abgrenzung gegen die Empfindungen durchführt. Das Kapitel 'Die Urform des Bewußtseins' bereitet diese These vor. Was den Benn des Jahres 1916 so beeindruckte, was geradezu einschlug in die ganze Rönne-Lage, war die Einsicht Meyers von der Unableitbarkeit der Gefühle; sie reichen tiefer als die geistige Funktion. Ruhig, seiner Art nach, bringt er die Ableitungen und Beweise dazu bei. Wie aber nimmt sich das in der Auffassung Rönne-Benns aus? Man lese den Satz aus 'Die Insel': »Wußte er (Meyer) denn, was es bedeutete, wenn die Gefühle nicht mehr vom Reiz abhingen, wie er, Rönne, gelernt; wenn er sie den dunklen Strom nannte, der aus dem Leibe brach? das Unberechenbare? Wußte der Verfasser wohl, vor welche Fragen die Konsequenzen seiner neuen Lehre führten...?« Rönne/Benn sah hier »eine neue

Wissenschaft, die nach ihm kam... Rönne bebte«: »der Name des Referenten, der die Kritik gezeichnet hatte: er war sein Lehrer gewesen« – Vertreter also einer diametral entgegengesetzten Auffassungsweise; und er hatte dieses Buch sogar zustimmend besprochen. Hier, in der Lektüre einer Besprechung des Meyerschen Buches auf der Insel, liegt eine der Wurzeln für Benns Aufsatz 'Irrationalismus und moderne Medizin'; er enthält Sätze, die schon in dieser Novelle des Jahres 1916 stehen. (Von der medizinischen Literatur kann hier nicht gesprochen werden.) Es ist noch einmal auf Dacqué zurückzukommen. Die ungeheure Vergangenheit, die dieser für das Menschengeschlecht ansetzt, bestimmt Benn weiter in seiner Auffassung von der Bedeutungslosigkeit der Geschichte. Dacqués Begriff von der 'Natursichtigkeit', die durch Jahrmillionen zurückreichende Vergangenheit des Menschengeschlechts, das aufgespeicherte gewaltige Erlebnismassiv, jedoch die Geistfeindlichkeit von Klages (wenigstens zeitweise, vgl. jedoch den Brief S. 84), der Realitätsanspruch des Mythos bei Unger, Dacqué, Bachofen – alles das verband sich für Benn mit dem 'Kollektiven Unbewußten' C. G. Jungs, seinen Archetypen, der archaischen Seelenschicht und deren physischen Korrelat in der ererbten Hirnstruktur. Die einzelnen Elemente, die Umformung durch Benn säuberlich zu scheiden, das wäre eine Arbeit für sich. Die Niederschläge davon durchziehen Lyrik und Essayistik Benns: 'Orphische Zellen'; das »Halluzinatorische« als das eine Element seines Kunstprinzips. Zu den Genannten treten noch Kretschmar und Lange-Eichbaum; dann selbstverständlich, der immer wieder durchscheinende Bezug auf Nietzsche mit seinen Angriffen auf Logik, Kausalismus, geltenden Wahrheitsbegriff, Substanzialität des Ich. Nietzsches viel zitiertes »Artisten-Evangelium« aber ist nicht dasselbe wie das Benns, so oft dieser sich auch auf den Artisten Nietzsche beruft. Das ist hier nicht auszuführen; nur ein Hinweis: Nietzsche sah die Kunst bis in den 'Willen zur Macht' hinein immer »unter der Optik des Lebens« und hat bittere Sätze gegen l'art pour l'art geschrieben, die Benn nicht gekannt zu haben scheint.

In seinem Buch geht Wellershoff zu einer Kritik an den Kernsätzen dieser Kronzeugen für den wissenschaftlichen Bestand Benns über, die er in der Dissertation [46]) vermieden hat. Auf ihre Stichhaltigkeit ist hier nicht einzugehen. Nur in bezug auf E. Unger 'Wirklichkeit, Mythos, Erkenntnis', 1930, sind noch einige Hinweise unerlässlich. Denn ein wesentlicher Gesichtspunkt scheint mir bei Wellershoff zu fehlen, ohne den Unger in einem sehr wesentlichen Ziel seines Realitätsanspruchs für den Mythos gar nicht verstanden werden kann. Das ist seine Feindschaft 'Gegen die Dichtung'. Dieses 1925 bei Meiner-Leipzig erschienene Buch Ungers will »eine Begründung des Konstruktionsprinzips der Erkenntnis« geben. Es erhebt den Anspruch, die Einwände gegen die Dichtung vollständig zu enthalten und aus dem Grunde zu behandeln, was Platon in seiner Politeia nicht zur Genüge geleistet habe. Es will den Nachweis erbringen, daß die Existenz von Dichtung notwendig die Unmöglichkeit der Erkenntnis bedeute. In das erstgenannte Buch Ungers, das Wellershoff zugrunde legt und das Benn gekannt hat, sind in den II. Teil, 'Dichtung und Philosophie' diese Gedanken zum Teil übernommen. Hat Benn Ungers Einstellung gegen die Dichtung überhaupt zur Kenntnis genommen? Sie sind seiner eigenen diametral entgegengesetzt. Das geht so weit, daß grundsätzliche Äußerungen Ungers *gegen* die Dichtung bei Benn sich wieder finden, aber nun in einem durchaus bejahenden Sinn *für* die Dichtung; sie tragen nun das vollkommen entgegengesetzte Vorzeichen. Es ist nicht möglich, an dieser Stelle den längeren Beweis mit einer Gegenüberstellung der Zitate aus Unger und aus Benn anzutreten. Es kann nur das Ergebnis zusammengefaßt werden: Nach der Auffassung

Ungers blockiert die Dichtung mit ihrem von einem Realitätsanspruch aus unkontrollierbaren imaginativen Spontaneität die Kraft der Imagination im Dienst eines Erkenntniswillens, der die »leeren Stellen« unserer Erkenntnis ausfüllen soll. Unger grenzt die Standorte der Einzelwissenschaften und der Philosophie gegeneinander ab und folgert: »Es gab keine wissenschaftliche Blickrichtung auf den transzendenten Inhalt. Hier brach die Wissenschaft ab« (seit Kant, bewußt und ausdrücklich); »Und hier sprang die Dichtung ein«. Das Bewußtsein wollte nicht auf den transzendenten Inhalt verzichten. »So wurde die Dichtung der legitime Ersatz für die Realität des transzendenten Inhalts«. In Benns Absolutsetzung der Dichtung ist also eine äußerste Konsequenz dieser Kompetenzaufteilung zu erblicken, von Benn bejaht, ja erstrebt, die von Unger verneint, abgelehnt, bekämpft werden müßte. Wellershoff erhebt gegen Unger den Vorwurf: »Was außerhalb bisheriger Erfahrung liegt, ist bei Unger nur mögliche Wirklichkeit. Denn sie ist nichts, ihr fehlt jede eigene Bestimmtheit«. Aber unter dem Zeichen der Subjektivität des Subjekts ist es ja dieses selbst, das der Wirklichkeit im Erkenntnisprozeß die Bestimmtheit gibt. Ungers Anspruch auf Nutzbarmachung der imaginativen Kräfte im Sinne der Erkenntnis ist nur zu verstehen von seiner Grundüberzeugung, die alles überwölbt: Das Sein ist immer weiter als jede mögliche Einbildung. Unger hat dazu konstruktive Möglichkeiten aufgewiesen; sie sind kompliziert und können hier nicht dargestellt werden, nur ein Wort mag auf sie hinweisen; es ist Ungers Begriff der Konkretisierung, sie wird in einem systematisch genau umschriebenen Prozeß verwirklicht. Man ist manchmal versucht zu denken, daß Benn diese imaginativen, aber systematisierten Erkenntniskräfte Ungers der Systematisierung und Kontrollierbarkeit entzogen und als freie unverantwortliche Spontaneität in den Dienst der artistischen Wortkunst eingestellt habe. Aber der Realitätsanspruch des Mythos bei Unger, den Benn doch übernommen hat, das muß betont werden, ist ohne das Korrelat der Imagination im Dienst der Erkenntnis seiner eigentlichen Natur beraubt. Ungers »Experiment mit der psychophysischen Anlage des Menschen« hat gewiß Benn in seiner Auffassung bestätigt, daß hier Möglichkeiten lägen, unseren Begriff der Wirklichkeit, der im Sinne einer von den empirischen Wissenschaften begründeten Realitätsentscheidung sich gebildet hat, umzuwandeln und damit die »Trennung von Ich und Welt, die schizoide Katastrophe, die abendländische Schicksalsneurose« zu löschen. Es sind viele Stellen im 'Ptolemäer', die darauf zielen.

VIII. Nihilismus

Ein Problem, das m. E. dringend einer gründlicheren Klärung bedarf als ihm bis jetzt zuteil wurde, ist Benns Haltung zum Nihilismus. Dieses Wort kommt in der Auseinandersetzung mit Benn vielleicht am meisten vor – ist Benn »nihilistisch« oder aber »nicht nihilistisch«? Bedauerlicherweise ist die Unsicherheit, die hier besteht, durch späte doppeldeutige Äußerungen Benns mitverursacht worden.

»Nihilismus ist ein Glücksgefühl« – von diesem Ausspruch des Jahres 1931 geht ein weiter Weg. Er führt zum Gesetz von der formfordernden Gewalt des Nichts in der 'Akademierede', über den Aufsatz 'Nach dem Nihilismus', der cursorischen Darstellung des Nihilismus (beides 1932), mit dem Blick auf den 'Willen zur Macht' und den eigenen Goethe-Aufsatz. (Benn meint hier »einiges zur Klärung des Nihilismus« beigetragen zu haben.) Der Weg geht weiter über die In-Beziehungsetzung von Nihilismus, Expressionismus und Nationalsozialismus;

schließlich führt er in den 'Lebensweg eines Intellektualisten' immer wieder in bezug auf den europäischen Nihilismus und die Kunst und endet vorerst nach der politischen Enttäuschung in klareren, weniger ekstatischen Aussprüchen von 'Ausdruckswelt' mit der programmatisch in das Vorwort aufgenommenen Formulierung: »...Nihilismus ist eine Realität sich in bezug auf ästhetische Deutung in Bewegung zu bringen«. Die Überführung des Ästhetischen in die Anthropologie war schon mit dem Aufsatz 'Kunst als progressive Anthropologie' in 'Kunst und Macht' vollzogen worden; sie wird fortan immer wieder verifiziert in den Essays von 'Ausdruckswelt' und in den Prosastücken des 'Ptolemäer'. Der Nihilismus wird bekenntnishaft ausgesprochen in den klassisch zu nennenden Prägungen des Briefes an die Zeitschrift 'Merkur', Sommer 1948 (wiederabgedruckt als 'Berliner Brief' in 'Ausdruckswelt'), weitergeführt in Vorträgen, 'Gesprächen' bis zum Ende; bestätigt in 'Doppelleben', dort in den letzten Abschnitten, zusammengefaßt als 'Literarisches' und 'Zukunft und Gegenwart'. Dort steht dann unter 'Artistik', völlig unvermittelt, das Interview über »seinen« Nihilismus mit der ersten zweideutigen Äußerung. Dieser Ansatz ist weitergeführt auf den knapp 2½ kleinen Seiten von 'Über mich selbst' unter der Überschrift 'Nihilistisch oder positiv'. Ein kleiner Absatz daraus steht schon in den Gesprächen der 'Drei alten Männer'. Dazu kommt noch eine Äußerung im Gespräch, mitgeteilt bei Blöcker (siehe unter Nr. 18, S. 164). Es wird kaum nötig sein, daß dieser hier nur notdürftig zusammengestellte Abriß des gedanklichen Ablaufs parallelisiert wird mit Sätzen oder Titeln der künstlerischen Prosa. Beginnend mit den Stücken des Rönne-Komplexes enthalten sie die ganze Gedankenwelt des Nihilismus aus dem 'Willen zur Macht', umgesetzt in die Darstellung von Lebensgefühl, Beobachtungen der Umwelt, Kulturkritik, Verzweiflungen und Fluchtversuchen; kristallisiert zu Gesprächen, Monologen, Gestalten; gruppiert um das Zentralthema: Zerfall der geltenden Werte, Zerlösung des Ich, Verlust der Wirklichkeit. Das führt sich fort über 'Weinhaus Wolf', 'Block II, Zimmer 66', 'Lyrisches Intermezzo', 'Roman des Phänotyp' bis zum Schluß des 'Ptolemäer'. Und zwar gilt das von der objektiven geistigen Grundlage des Denkens, die man nach Nietzsche nicht anders als mit dem Begriff Nihilismus bezeichnen kann. Benn selbst tut es oft genug, mit Berufung auf Nietzsche. Diesem Nihilismus, Endepoche der bürgerlichen Welt, (manchmal bezeichnet als Endepoche des Quartär, dieses ganzen Äons) der letzten der weißen Rasse – manchmal auch der Menschheit überhaupt – entspricht die subjektive Verfassung der Verzweiflung als »passiver Nihilismus«; als »aktiver Nihilismus« erscheint er dann, wenn er sich zur willentlichen »Destruktion« bekennt. Diesen Nihilismus in seinen drei Formen (Nietzsche) hat Benn uneingeschränkt als die Grundlage seines Denkens, Dichtens und Schaffens bis zum Jahre 1950 bekannt.

Von dieser Umgrenzung des Bennschen Nihilismus auf die, wenn auch nicht methodisch erarbeiteten, Ergebnisse des Nietzscheschen Denkens, ist das Allerweltswort »nihilistisch« abzutrennen, um von vornherein einer die Auseinandersetzung mit Benn so peinlich durchsetzenden Verunklarung zu begegnen. Man meint damit in einem abgesunkenen Sprachgebrauch, so obenhin gebraucht, die Betätigung eines schlechthin destruktiven Denkens aus der Lust an der Negation als Selbstzweck, an der Zerstörung ohne Sinn und Ziel; sie wird dann als perfidierende Kennzeichnung gebraucht. Benn spricht, als er sein Kunstprinzip entwickelt, von der formfordernden Gewalt des Nichts (Akademierede). Wenn er die rhetorische Frage stellt: »Ist das Nihilismus...« und sie verneint, unzureichend begründet und in der Verschiebung seiner eigenen Fragestellung, so wäre hier eine

schwerwiegende und vieles aufschließende Aufgabe für eine wirklich wissenschaftlich-kritische Fragestellung an das Werk Benns gegeben. Mit dem bloßen Zitat dieser problemhaltigen Stelle und mit viel Empörung ist niemandem gedient. Hier wäre an Benn – und vielleicht über Benn hinaus – viel zu klären. Die Interpretation nur eines einzigen Gedichts, 'Abschied', von E. Lohner (siehe unter Nr. 43) führt weiter. – Nef ist um eine tiefere Einsicht bemüht. Wenn auch oft genug in seiner Arbeit das Wort nihilistisch ohne eigentliche Konsequenz gebraucht wird, so gibt es Stellen, die zeigen, daß er sich des Zusammenhangs von Nihilismus und absolutem Wort bis in die Tiefe von Benns Person bewußt gewesen ist. – Was Schümann zur »Entnihilisierung« und zum Nihilismus Benns sagt, ist der Schwere des Problems, das die Grundlage von Benns Denken mitbildet, nicht angemessen.

Das gewiß bedenkliche Wort »Nihilismus ist ein Glücksgefühl« und manche negativistische, schockierenwollende Aussage Benns ist wahrscheinlich hervorgetrieben aus der Lust an der Provokation. Jedoch diese ist schon bei Nietzsche ein legitimes Mittel des aktiven Nihilismus. Ich persönlich sehe keinen Grund, das alles in einem diffamierenden Sinn aufzufassen. Auch Nietzsche war gewissermaßen erlöst und befreit, als er wußte, was er war: Nihilist. Dazu bekannte er sich mit Nachdruck auf Grund seiner objektiven Erkenntnisse der europäischen Lage und seines auf diese Erkenntnisse reagierenden Gefühls.

Nachdem der Tatbestand dargestellt worden ist, sind die drei doppeldeutigen, vom Nihilismus in gewisser Weise abrückenden Äußerungen Benns zu verzeichnen:

1. In dem Interview liegt der Akzent auf den Worten: »Es kommt nämlich darauf an, was man aus seinem Nihilismus macht«. Beispielhaft stellt Benn dann nebeneinander: den pas de patineurs, die goldene Suaheli in der Philatelie, den Ausdruck in der geistigen Welt. Diese drei Verwirklichungen kommen darin überein: »immer das Reinste, immer das, wo die Vollendung am nahesten« – die Formel der höchsten Anerkennung.

2. In seiner Betrachtung 'Nihilistisch oder positiv?' schlägt Benn vor, das Wort nihilistisch vielleicht lieber fortzulassen. Es folgt der erstaunliche Ausspruch; »Nihilismus ist ja seit zwei Jahrzehnten ein nahezu inhaltloser Begriff. Wir haben ihn... integriert, d. h. in uns aufgenommen und verarbeitet«. Wenn Nietzsche in der Vorrede zum 'Willen zur Macht' »die Heraufkunft des Nihilismus« beschreibt, so sagt er dazu: »Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte«. Für Benn hat sich dieser Ablauf also beschleunigt; er fährt fort: »Ein moderner Mann denkt nicht nihilistisch; er bringt Ordnung in seine Gedanken und schafft sich eine Grundlage für seine Existenz«. Wenn eines aus diesem verblasenen Satz hervorgeht, so doch wohl das: die Grundlage dieses Ordnungsmachens ist der integrierte – und nicht der überwundene – Nihilismus.

3. Blöcker, S. 164, teilt mit, daß der Achtundsechzigjährige in einem Gespräch sagt: »Indem der Dichter ein Gedicht mit nihilistischem Inhalt dichtet, ist er kein Nihilist mehr – denn ein Gedicht ist eine positive Realität«. Dem entspricht in etwa ein Satz aus 'Nihilistisch oder positiv?': »Das angefertigte Werk ist eine Absage gegen Zerfall und Untergang«.

Wie hat man nun in der Literatur diese drei Thesen aufgenommen? Blöcker stellt fest, daß die moderne Literatur »eine Bemeisterung des Schicksals leistet auch da, wo sie nur von nackter Verzweiflung zu zeugen scheint. Wer gelernt hat oder zu lernen bereit ist, in den Chiffren der Kunst Realitäten zu sehen, bewältigtes Dasein, Leben, das zur Unsterblichkeit gezwungen wurde – für den gibt es weder Angst noch Leere noch Verlorenheit...« Kühne Sätze – jedoch die vollendeten und

tiefgehendsten Gedichte des späten Benns strafen sie Lügen. Blöcker aber meint, Sätze aus der George-Rede zitierend, der diese sprach, habe »den Nihilismus hinter sich«. Benn aber hatte diese Sätze gesprochen, als ihn sein Nihilismus dem Nationalsozialismus in die Arme trieb, in der Hoffnung auf Überwindung; er sah diese Überwindung fast schon als vollzogen. Denn in unmittelbarem Zusammenhang zu den von Blöcker zitierten Sätzen heißt es in der George-Rede: »Das Zwischenreich des Nihilismus ist zu Ende«. In dem von Blöcker mit Bejahung wiederholten Ausspruch des späten Benn findet er durchaus keine Unstimmigkeit. Man ist befremdet, daß dieser Autor inmitten seiner sonst so scharfsinnigen Ausführungen nicht sieht, wie Benn hier ein Jonglieren auf zwei Ebenen betätigt. Benn vollzieht gleich zweimal eine mißglückte Dialektik, die wie folgt aufzulösen ist: 1. Der Inhalt könnte über den Nihilismus des Dichters nur dann etwas aussagen, wenn dieser sich mit dem Inhalt identifiziert. (Und das hat Benn oft genug getan.) Es wäre aber denkbar, daß ein Dichter in scharfer Abhebung von einer nihilistischen Welt diese darstellt. 2. Wenn ein Gedicht eine Realität ist – eine positive Realität wäre hier ein Pleonasmus, denn dieses Wort ist hier im Sinne eines Tatbestandes gebraucht; das Werturteil, das es wahrscheinlich auch einschließt, liegt schon im Wort Realität – so ist diese Realität doch nicht imstande, den noch soeben als Nihilist gekennzeichneten Dichter durch das Machen oder Gemachthaben des Gedichts zu entnihilisieren. Der nihilistische Inhalt und der durch diesen (möglicherweise) als Nihilist kenntlich gewordene Dichter und dann die (vermeintliche) Positivität der durch ihn geschaffenen Realität – diese drei Aussagen stehen auf drei verschiedenen Ebenen, die miteinander inkommensurabel sind. Das Behelfsmäßige dieser Bennschen Konstruktion läßt sich vielleicht einsehen – schon in der saloppen Formulierung wird sie nicht gerade angenehm bemerkbar –, wenn man sich eines sehr präzisen Satzes erinnert: es ist der programmatisch in der Vorrede zu 'Ausdruckswelt' stehende Satz: »... Nihilismus ist eine innere Realität..., sich in der Richtung auf ästhetische Deutung in Bewegung zu bringen.« Hier bleibt der Nihilismus der Nihilismus, der er eben ist; aber als gerade dieser ist er Antrieb zur ästhetischen Deutung, und das meint hier zum Gedicht; er hat die positive Funktion, den dichterischen Bereich zu eröffnen. Von hier aus ergeben sich fruchtbare Perspektiven auf Person und Werk. Diese Perspektiven sieht Rychner, wenn er sagt, in Fortführung des folgenden Bennschen Worts: 'Der Geist, das heißt der Nihilismus' »ist eben unter der formfordernden Gewalt des Nichts das schöpferische Prinzip«.

Bei Blöcker heißt es weiter, Benn wehre hier nicht nur den Vorwurf des Nihilismus ab, sondern auch den des Ästhetizismus. Gewiß, das war die Meinung Benns: Kunst als anthropologisches Prinzip, die Absolutsetzung der Form als das »Ja über dem Abgrund« – als Überwindung des Nihilismus, so hieß es bisher. Aber nun, da er »integriert« ist, wie sollte er da noch zu überwinden sein? Das sind gerade die letzten Fragen, die an diesen drei Äußerungen Benns zu klären wären. M. E. schlössen sie vieles auf, wenn man erkennt, wie weit ihre Stichfestigkeit reicht. Oder aber: ist das frühere Bekenntnis nun von Zweifeln und Skrupeln beunruhigt?: »Müdigkeit, Marasmus, Melancholie« erweichen die Kraft des Denkens? In 'Altern als Problem des Künstlers' bekannte Benn, daß sie »sein Haupt umwölken«, daß er gewisse Fragen »nicht mehr entwirren« könne. Das sind genau die letzten Fragen, die wir an Benn zu richten haben, Fragen, die über ihn hinausgehen. Aber diese Fragen werden nicht geklärt, wenn man mit Emphase seine so suggestiven Worte zur Inthronisierung der Form wiederholt. Ist wohl jemals bedacht worden, angesichts seiner immer wiederholten Fassung des Nietzsche-

Wortes von der Kunst als »letzter« metaphysischer Tätigkeit, daß diese innerhalb des europäischen Nihilismus angesetzt wurde? Benn hat anfänglich und dann zuletzt wieder in der Marburger Rede dieses Nietzsche-Wort in den originalen Fassungen der 'Geburt der Tragödie', bzw. dem 'Willen zur Macht' von der »eigentlich metaphysischen Tätigkeit« (1871 'Vorwort zu Richard Wagner') oder der »eigentliche(n) Aufgabe des Lebens, die Kunst als dessen metaphysische Tätigkeit« (1886 'Wille zur Macht', Die Kunst in der 'Geburt der Tragödie') eingesetzt. Daß er dazwischen dazu überging, immer von der »letzten« metaphysischen Aufgabe des Menschen zu sprechen, hat tiefere Gründe, die hier nicht erörtert werden können. Soviel ich sehe, ist mit Ausnahme von Jens, immer Benn und nicht Nietzsche in bezug auf dieses Wort zitiert worden. Wenn Nietzsche »innerhalb des europäischen Nihilismus« gesagt hatte, so hat er gewiß nicht an eine »Integrierung« des Nihilismus gedacht, sondern an eine spätere Überwindung. Diesem letztgenannten Sinn des »innerhalb« entspricht die Fassung aus der Vorrede von 'Ausdruckswelt', die den Nihilismus als Stimulans ansetzt, sich in der Richtung auf ästhetische Deutung in Bewegung zu bringen. Die George-Rede aber meinte, daß »das Zwischenreich des Nihilismus zu Ende« sei, zum mindesten aber doch mit dem Nationalsozialismus in der Überwindung begriffen wäre. Für diese Auffassung zeugen auch einige Stellen des Expressionismus-Aufsatzes. Zitiert man nun alles dies gewissermaßen in einem Atem, so wird das Problem, das darunter liegt, verdeckt. Es wäre also die Aufgabe in einer speziellen Untersuchung – und vielleicht gäbe es die Möglichkeit, im Nachlaß noch Notizen zu finden – diese Beziehungen aufzuklären; von da aus könnte erst eruiert werden, was wirklich hinter den späten mehrdeutigen Antworten Benns auf »seinen Nihilismus« steckt. Entweder war Benn wirklich darüber hinaus (im Gegensatz zur Zeit der George-Rede, wo er über ihn hinaus wollte, um nach der politischen Enttäuschung nur tiefer in ihn abzusinken). Er hatte ja nun schließlich ein ganzes Leben »aus ihm (dem Nihilismus) gemacht«, was er immer nur machen wollte: »Kunst«; und für ihn selbst war das Problem erledigt. Oder aber es sind ihm selbst Zweifel an seinen Thesen gekommen. Manche späte Äußerung, manches späte ergreifende Gedicht – 'Abschied' – sprechen für diese zweite Möglichkeit; die erste scheint doch ein wenig zu banal. Bestätigt sich die letzte Annahme, so sind diese doppeldeutigen Worte Flucht – letzte Flucht in die Doppelspur.

Blöcker sagt: »Dieser Ruf nach Dauer durch Form ist bei Benn selber zum Kunstwerk geworden«. Gewiß, das diesen Ruf aussagende Gedicht steht da, es ist gültig. Aber enthält nicht schon der anschließende Satz eine Voreiligkeit? »Im Vers, der fragt, ist auch schon die Antwort enthalten...«. Und wenn man das wirklich zugeben möchte – (wie groß ist nicht angesichts wunderbarer Verse das Verlangen es zugeben zu wollen!) – hat Benn nicht selbst noch zuletzt fragen müssen: »Nur eines steht fest: Wenn etwas fertig ist, muß es vollendet sein – allerdings was dann?« Ist es wirklich möglich, noch immer die erregende Frage, die eng in diesen Zusammenhang gehört, zu übersehen, diese letzte Frage, die Benn nicht beantwortete: »Ist Ausdruck Schuld, der sich vor die Tiefe drängt? Er könnte es sein«.

Es ist bemerkenswert, daß nicht nur von seiten eines tiefen Engagiertseins in die moderne Kunst, sondern auch von betont christlicher Fragestellung (siehe unter Nr. 16) aus der eindringliche Versuch gemacht worden ist anzuerkennen, wie in »unserem Zeitalter des Wertzerfalls, des Verzichts auf Transzendenz sich das Großartige ereignet, daß ein Künstler, G. Benn, trotz strenger Bindung an das Diesseits, in unbeirrbarer Konsequenz das Ziel verfolgt, eine neue, ihn verpflichtende Wahrheit zu finden«. Klemm sagt: Benn habe an sich »die anthropologische

Erlösung im Formalen« erfahren, aber er habe sie nicht für die Erlösung des Menschen überhaupt gehalten; denn Benn habe gesehen: »Das Nichts will vom Menschen überwunden werden«;.. »auch wenn die gewonnene Antwort immer im Dunkel bleibt«. Daraus folgert Klemm, nichts sei unsinniger als »der so oft gegen Benn erhobene Vorwurf des Nihilismus«. Er zitiert Benn aus 'Nihilistisch oder positiv?' In dem so sehr bemühten, von jeder Anmaßung freien Verstehen-wollen Klemms zeigt sich die Tragweite der Unterlassung, das Problem des objektiven Nihilismus nicht bedacht zu haben. Prüft man z. B. die aus Benn selbst beigebrachten Zitate (Klemm S. 43–46), so scheinen sie schön folgerichtig zu dem erstrebten Beweis hinzuführen: Benn ist nicht nihilistisch. Aber (das bedürfte einer hier nicht zu leistenden Auseinandersetzung) diese Worte beweisen nur das eine: das nie zur Ruhe gebrachte Problem. Denn diese Worte stehen jeweils in Zusammenhängen, die mit dem Zitatenflug suggestiver Bennworte über die einzelnen Lebensphasen hinweg natürlich außer acht fallen.

Grenzmann (siehe unter Nr. 15, S. 122ff.) erblickt »eine merkwürdige Inkonsequenz« darin, daß Benn »dem Ich nicht einmal eine Existenz« zuerkannt habe, und »nun den Geist des Menschen anruft, daß er dem Chaos Widerstand leiste«. Er untersucht die Reichweite des ästhetischen Begreifens: »In der Kunst schafft sich der Geist seine eigene Welt, aber hier endet sie auch«. Kunst, 'abgelöst' von allem Äußeren, allem Gegenständlichen sei für Benn »der höchste Ausdruck einer ganz in sich ruhenden Schöpfung, die ihr Dasein der obersten, durch nichts mehr eingeschränkten Souveränität des Ich verdankt« – dieses Ichs in seiner höchsten Form als konstruktiver Geist. Aber die Ergebnisse dieser absoluten Kunst für die Existenz des Ich sind »hoffnungslose Vereinsamung«, heroisch-tragische Lebenshaltung – doch mit dem »Unterton der Klage«. Bei Böckmann[17]), der die Bedeutung von Nietzsche für die Kunst Thomas Manns darstellt, erscheint die Klage als das letzte Humane: »Musik als durchkonstruierte Form verwandelt sich in die Klage und führt dadurch auf die Gefühlswirklichkeit als Zeichen seines (Leverkühns) Menschentums«. Thomas Mann sah darin »die künstlerische Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich die Klage gebiert«. Was bei Thomas Mann bewußt künstlerischer Vorwurf war, wird in einigen späten Gedichten Benns und seinen letzten unbeantwortet gebliebenen Fragen zum unmittelbaren und unvermittelten Dokument des lyrischen Ich.

In diesem Zusammenhang sei als symptomatische Äußerung für die junge Generation in der Auseinandersetzung um Benn die Stimme eines jungen Autors R. Lenz[18]) (Geburtsjahr 1931, 1958 Student der Psychologie in Tübingen, Mitherausgeber der 'Lyrischen Blätter') angeführt. Für diese Generation ist Benn »jener, der das eigene Weltunverständnis auf seinen Schultern trug, dem Unwiederbringlichen Namen gab... Er brachte ihr Leben in Bild und Begriff«. Benns »Verführungskraft« wird gesehen, aber sie wurzele in seiner Größe. Das »ist um so ernster zu nehmen, als er (Benn) möglicherweise fehlte«. Darum falle es schwer ins Gewicht, daß die philosophische Interpretation Benns so wenig in Angriff genommen sei. Als Dichter sei er akzeptiert, »um ihn so als Denker zu entschärfen«. Dazu macht Lenz kurz und nachdrücklich einige Punkte geltend und belegt sie: »Geist haben heißt für Benn Irregewordensein an der Ratio, und dieses Irrewerden wird zum Thema der Dichtung, ausdrücklich und bewußt. Assimiliert von der Schwermut, faßt sich zu Klängen zusammen, was durch Erkenntnis nicht mehr zur Einheit gebracht werden konnte (es sei denn, man gäbe die Erkenntnisfunktion der Dichtung zu). Der von vornherein zum Dichter verharmloste Benn dagegen ist der Unheimlichkeit seiner Irrationalismen bereits beraubt«. So kommt

Lenz zu Punkt drei: »Benn war bereits ein Geschlagener sozusagen, als er begann, das Chaos im Gedicht zu ordnen, die Einheit im 'als ob' der Form zu stiften«. Damit ist das für Lenz entscheidende Problem benannt: »Das Als ob der Form«. Lenz gibt lapidare Schlagworte zur Kennzeichnung der Darstellungsmittel Benns: Revue passieren des Kulturkreises »in immer neuer Aufmachung«. Er befragt nun Benn direkt: »Wo bleibt unter allen den Liedern und Lauten, der Beschwörung von Göttern und Dämonen, eine andere Stimme, der schmerzhafte Aufruf zur Tat? Was tut der Künstler gegen den Schmerz, der nicht aufgeht in seiner ästhetischen Mystik?« Hier meldet sich eine ernsthafte und bemühte Stimme, die in Frage stellt, was Malraux mit den Worten ausdrückt: »Der Unterschied zwischen dem Leben und seiner Darstellung in der Kunst liegt darin, daß das Schicksal aufgehoben ist«. Oder Holthusen: »Die Poesie erledigt (das) Problem auf zauberische Art«. Lenz erkennt an: Jahrzehnte lang praktizierender Arzt, behandelte er »Mittellose umsonst...; in seiner theoretischen (schauenden) Existenz nur räumte er dem Mitleid keinen Platz der Beachtung ein... Selbstschutz vor der eigenen Übersensibilität... überdrüssig des Allzumenschlichen«. Weiterhin ist der Zusammenhang zum Nihilismus klar gesehen. Der Autor kennt seinen Benn. Wie es scheint, haben ihn die späten ausweichenden Antworten Benns zum Nihilismus nicht überzeugen können davon, daß eben dieser Nihilismus auszuradieren sei; er erwähnt sie gar nicht. Wahrscheinlich ergibt sich die Sicherheit des Urteils daraus, daß bei aller Bewunderung, ja Liebe zum Dichter, die Ausgangslage dieser Generation eine andere ist als die Benns. Sie hat nicht vor »in die innere Emigration« zu gehen. Einfühlendes Verständnis für Poesie spricht aus den Worten; aber die Absolutheit des Formdenkens ist in Frage gestellt. Lenz weiß, daß diese These zum Nihilismus Benns gehört und eine Überwindung des Nihilismus nicht in sich geschlossen hat. Daraus entspringt der Ernst des Fragens. Vor diesem verblaßt das immer wiederholte Zitieren der Sätze Benns aus der George-Rede: »Es ist das Formgefühl, das die große Transzendenz der neuen Epoche sein wird...«; denn für den politischen Bereich, für den sie *auch* gemeint waren, haben sie getrogen. Man bezieht immer wieder dieses Wort nur auf die Kunst. Aber, wie Lenz sagt, es geht nicht an, »Benn zum Ästheten unter Ästheten zu verharmlosen, denn seine Form setzt Substanz voraus«. Märkel (siehe unter Nr. 25) faßt das formende und formale Prinzip des menschlichen Geistes als eine »Einengung des Blickfeldes auf den ästhetischen Bereich« auf; er folgert, mit der Überführung des Ästhetischen in die Anthropologie sei fester Boden jenseits des europäischen Nihilismus gewonnen. Aber er charakterisiert schließlich die von Benn errungene Haltung, die sich mit den Sätzen der 'Stimme hinter dem Vorhang' ausspricht, als heroischen Nihilismus.

Es sei hier mit Nachdruck darauf aufmerksam gemacht, daß in der George-Rede sich weder »Formgefühl« noch »Transzendenz« *nur* auf die Kunst bezog. Wenn auch die Rede dem großen Formkünstler George galt, so haben die Sätze einen politischen Hintergrund; der ganze Aufbau der Rede läßt es klar erkennen. Der in ihr beschworene »Geist ist ungeheuer allgemein, produktiv und pädagogisch, nur so ist zu erklären, daß sein Axiom in der Kunst Georges wie im Kolonnenschritt der braunen Bataillone als *ein* Kommando lebt. Es ist der Geist des *imperativen* Weltbildes, das ich kommen sehe«. Man muß allerdings diese Rede in 'Kunst und Macht' (1934, S. 98) nachlesen und nicht in 'Frühe Prosa und Reden' (Limes 1950 S. 50). Hier ist sie, auch stilistisch, verwaschen, weil sie, umgedeutet, ihres eigentlichen Sinnes beraubt ist; der politische Bezug auf die »braunen Bataillone« ist unterdrückt. Und damit ist der Zusammenhang zerrissen, der gerade auch auf

Benns Fehlentscheidung, seine Motive, seinen »Erwartungszustand« ein so erhellendes Licht wirft: der Zusammenhang von Formdenken und politischem Denken, von Form und Zucht. Im jetzt erschienenen Band I der 'Gesammelten Werke' ist die Fassung aus 'Frühe Prosa und Reden' abgedruckt. Der »Kolonnenschritt der braunen Bataillone« erscheint nur in den Lesarten. Aus diesen aber geht hervor, daß bis 1950, dem Zeitpunkt des Erscheinens von 'Frühe Prosa und Reden', keine Veröffentlichung vorgelegen hat, in der der politische Bezug nicht enthalten gewesen ist. Die George-Rede ist nicht gehalten worden; sie erschien erstmalig in 'Die Literatur' und dann in 'Kunst und Macht', beides 1934.

»Als ob Worte Sinn hätten – das ist die große Eidesformel«. Nach einem Abriß von Äußerungen zur nihilistischen Situation zieht Wellershoff (siehe unter Nr. 9, S. 48ff.) die »äußerste, die paradoxe Konsequenz des Nihilismus, daß der Begriff 'Nihilismus' nichts mehr bedeutet, weil die Vorstellung, daß es anders sein könnte, fehle«. Was er nun anschaulich schildert, ist die Verfassung des Menschen unter der Voraussetzung des integrierten Nihilismus: »Nihilismus, das Bewußtsein der Sinnlosigkeit des Lebens, verliert sein Pathos, seine Schärfe... kein Inhalt, aber auch kein horor vacui; denn man lebt konkretistisch... Das Leben braucht nicht begründet zu werden. Man lebt, weil man lebt«. Und Wellershoff fragt weiter: »vielleicht ist es falsch, hier noch von Nihilismus zu reden... die schmale Basis... das Leben als fragloser Wert, als letzte Realie«. Mit großer Folgerichtigkeit und Nüchternheit wird von dieser eingeschränkten Plattform aus eine Möglichkeit erwogen, die gewiß heute schon von vielen Menschen als tragfähig akzeptiert worden ist: »Das Bewußtsein der Sinnlosigkeit läßt sich aushalten und überleben in der elementaren Gewißheit, daß das Leben... doch der allerletzte Wert ist«. In der Agonie des Nihilismus sei die Erfahrung deutlich geworden; nun kann sie angesehen werden »als eine Vorübung zu einem neuen wenig überschwenglichen, aber moralisch folgenreichen Selbstverständnis des Menschen«. Wellershoff hält es für möglich, daß aus dieser Gewißheit »eine neue nachnihilistische Humanität entstehen könnte«. Er sieht natürlich, daß »Benn allerdings hier nicht halt gemacht« hat; gerade diesem Materialismus, diesem Vitalismus einer Erhöhung des Lebens zum Wert an sich hat er den konstruktiven Geist und mit diesem die Möglichkeiten einer Spiritualisierung entgegengestellt. Aber immerhin ist zu bedenken, daß mit dem Postulat eines integrierten Nihilismus nicht nur den Bennschen Folgerungen, sondern auch den eben hier von Wellershoff aufgewiesenen der Boden zubereitet wird. Die gedankliche Tragfähigkeit der Schlüsse aus dem integrierten Nihilismus beruht auf einer Gleichsetzung von subjektivem Nihilismus der Verzweiflung mit dem objektiven Nihilismus als der Tatsache des Zerfalls der Werte. Diese Tragfähigkeit ist aber brüchig. Was hat die hier anvisierte »neue nachnihilistische Humanität« mit dem Begriff der Humanität noch gemein, wenn »das Leben« der Wert an sich ist? Vielleicht aber ist mit dem »integrierten Nihilismus« die letzte Stufe des objektiven Nihilismus erreicht.

Anm. d. Redaktion: Der hier vorgelegten Auseinandersetzung mit einem Teil der Benn-Literatur folgt demnächst ein Buch der Verfasserin: 'Gottfried Benn' (J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart).

Leibniz 'Sämtliche Schriften und Briefe'

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Sämtliche Schriften und Briefe. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Erste Reihe: Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel. Bd 5: 1687–1690; Bd 6: 1690–1691. Bearb. v. Kurt Müller u. Erik Amburger. Berlin: Akademie-Verlag Berlin 1954, 1957. (XLIX, 794; XLII, 706 S. 4°) Je Leinen DM 70.–

Es ist ein bedauerlicher Mangel, daß das literarische Werk von Leibniz noch nicht in einer kritischen Gesamtausgabe vorliegt. Das Fehlen einer solchen Ausgabe mag auch einer der Hauptgründe dafür sein, daß die Beschäftigung mit diesem für die Entwicklung des neuzeitlichen Denkens so eminent wichtigen Denker gemeinhin als das Privileg eines kleinen Kreises von Spezialisten betrachtet wird. Die kritische Leibniz-Ausgabe, ab 1901 von der Internationalen Assoziation der Akademien als deutsch-französische Gemeinschaftsleistung in Angriff genommen, kam über die ersten Ansätze nicht hinaus: Als 1914 der erste Band zum Druck kommen sollte, machte der Kriegsausbruch dieser Arbeit ein frühzeitiges Ende. Nach Kriegsende jedoch entschloß sich die Deutsche Akademie der Wissenschaften, das Unternehmen allein fortzusetzen. Das Material wurde in 7 große Abteilungen gegliedert: Reihe I, Allg. politischer und historischer Briefwechsel; II, Philosophischer Briefwechsel; III, Mathematischer, naturwissenschaftlicher und technischer Briefwechsel; IV, Politische Schriften; V, Historische Schriften; VI, Philosophische Schriften; VII, Mathematische, naturwissenschaftliche und technische Schriften.

Mit dieser auf ca. 40 Bände berechneten Ausgabe war ein Unternehmen gestartet, das äußerste Anforderungen an Exaktheit und Ausdauer der Herausgeber stellte. Sie sahen sich einer nur allmählich überblickbaren, beinahe über ganz Europa ausgebreiteten Materialfülle gegenüber. Die philosophischen Hauptschriften waren – mit Ausnahme der *Théodicée* – erst posthum veröffentlicht worden; vieles war überhaupt noch unveröffentlicht; wertvollstes Material mußte in Gelehrten-Zeitschriften der Leibniz-Zeit entdeckt werden; eine besonders schwierige Aufgabe bedeutete die Sichtung des umfangreichen Briefwechsels und des Nachlasses in der Bibliothek zu Hannover. Dank des hervorragenden Mitarbeiterstabes (genannt seien nur Paul Ritter, der erste Herausgeber der Gesamtausgabe, Willy Kabitz und Erich Hochstetter) gelang, es jedoch, in relativ kurzer Zeitfolge die Bände 1, 2 und 3 der Reihe I herauszubringen (1923, 1927 und 1938), außerdem den jeweils 1. Band der Reihen II (1926), IV (1931) und VI (1930). Nach 1945 sind weitere 3 Bände der Reihe I (Bd. 4–6, 1950–1957) erschienen. In Kürze kann ferner mit dem 2. Band (Philos. Schriften 1673–1676) und

6. Band *(Nouveaux Essais)* der Reihe VI und mit Band 2 der Reihe II (Philos. Briefwechsel 1686–1695) gerechnet werden.

Es ist beinahe selbstverständlich, daß sich im Laufe einer so langjährigen Arbeit neue Einsichten ergaben, die eine noch zweckvollere Gestaltung des Werkes erwarten ließen, und so weist Kurt Müller, der derzeitige Leiter der Gesamtausgabe und – gemeinsam mit Erik Amburger – Bearbeiter des vorliegenden 5. Bandes der Reihe I, im Vorwort auf einige editorische Neuerungen hin:

»Der vorliegende Band... erscheint in neuer Aufgliederung. Dem kritisch bearbeiteten Text wird eine genaue Beschreibung der Überlieferung eines jeden Stückes vorangestellt und gegebenenfalls ein Lesartenapparat und Erläuterungen beigegeben. Neben dem Personenverzeichnis erscheinen jetzt zusätzlich Korrespondenten-, Schriften- und Sachverzeichnisse« (S. XII).

Dieser 5. Band enthält den politischen und historischen Briefwechsel während Leibniz' großer Forschungsreise von November 1687 bis Juni 1690, die er – der Historiograph des Welfenhauses – nach Hessen, Bayern, Böhmen, Österreich und Italien unternahm, um die weitverstreuten Quellen zu studieren. In diesem Band enthalten sind 396 Briefe, ergänzt durch 21 Anhangstücke. Von diesen 417 Briefen, Aufzeichnungen und Denkschriften stammen 175 von Leibniz, 242 sind an ihn gerichtet oder für ihn bestimmt; davon waren bislang nur 122 ganz oder teilweise gedruckt.

Der 6. Band, nach gleichen Richtlinien wie Band 5 von Kurt Müller und Günter Scheel bearbeitet, umfaßt die Zeit von August 1690 bis August 1691. »Die in Wien und Italien geschlossenen Bekanntschaften, die jetzt beginnenden historischen Forschungen und die erneut einsetzenden kirchenpolitischen Verhandlungen zur Reunion veranlassen ihn, neue Beziehungen anzuknüpfen und auszubauen. Von den 369 Stücken stammen 127 von Leibniz, 242 sind an ihn gerichtet oder für ihn bestimmt, 88 davon waren bisher ganz oder teilweise gedruckt« (S. XXI). Besonders aufschlußreich ist die in diesem Band enthaltene Korrespondenz mit dem Landgrafen Ernst von Hessen Rheinfels und Paul Pellisson-Fontanier, dem Verfasser der *Reflexions sur les differends de la Religion* (1686–1692) und Berater Ludwigs XIV. Hierin geht es um die Leibniz seit 1679 fast unausgesetzt beschäftigende Frage der Wiedervereinigung der beiden großen christlichen Konfessionen – zum Heile der gesamten Christenheit und zum Besten der europäischen Völker. Zu erwähnen, aus welchen Gründen diese von Leibniz so inständig verfolgte Frage dennoch nicht gelöst wurde, weshalb seine Reunionsbemühungen schließlich (1710) scheiterten, ist für uns weniger belangvoll als die Tatsache, daß sich auch hierin ein für Leibniz' Leben und Lehre Charakteristisches zeigt: sein auf An- und Ausgleichung des Gegensätzlichen oder schicksalhaft Getrennten gerichteter Sinn.

Wir glauben diesen Leibnizschen Geist zu spüren, wenn wir unter den im Prospekt der Akademieausgabe genannten Bearbeitern die Namen zweier hervorragender französischer Sachkenner entdecken: André Robinet (Reihe VI, Bd. 6: *Nouveaux Essais*) und Gaston Grua (Reihe VI, Bd. 7: *Théodicée*). Wenn auf diese Weise die durch den 1. Weltkrieg unterbrochene gemeinsame Forschungsarbeit deutscher und französischer Leibnizkenner wieder in Gang käme, könnte das für die Gesamtausgabe von großem Nutzen und Wert sein.

Herbert Herring

Eingesandte Bücher

Hansel, Johannes: Bücherkunde für Germanisten. Wie sammelt man das Schrifttum nach dem neuesten Forschungsstand? Berlin: Erich Schmidt Verlag 1959. (233 S. gr. 8°) Leinen DM 18.60

Strauss, Gerald: Sixteenth-Century Germany. Its Topography and Topographers. Madison/USA: The University of Wisconsin Press 1959. (197 S. 8°) Leinen $ 5.–

*

Becker. – Wende, Erich: C. H. Becker. Mensch u. Politiker. Ein biographischer Beitrag zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1959. (335 S., 1 Taf., gr. 8°) Leinen DM 19.80

de Brugger, Ilse T. M.: Teatro Alemán Expresionista. (Colección Panoramas del Siglio. XX.) Buenos-Aires: Editorial La Mandrágora 1959. (174 S. 8°)

Crusius, Eberhard: Der Freundeskreis der Jenny von Voigts, geb. Möser. Neue Briefe aus ihrem Nachlaß. Mit 1 Taf. Sonderdruck aus: Osnabrücker Mitteilungen. Bd 68 (1959), S. 221 – 271.

Hohoff, Curt: Geist und Ursprung. Zur modernen Literatur. München: Ehrenwirth Verlag 1954. (244 S. 8°) Leinen DM 12.80

Seidler, Herbert: Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein. (Kröners Taschenausgabe. Bd 283.) Stuttgart: Alfred Kröner 1959. (XI, 712 S. kl. 8°) Leinen DM 17.50

Wyss, Heinz: Der Narr im schweizerischen Drama des 16. Jahrhunderts. (Sprache u. Dichtung. NF Bd 4.) Bern: P. Haupt 1959. (252 S. mit Abb. 8°) Karton. DM 14.75

*

Die Althochdeutsche Benediktinerregel des Cod. Sang 916. Hrsg. v. Ursula Daab. (Altdeutsche Textbibliothek. Nr 50.) Tübingen: M. Niemeyer 1959. (304 S. 8°) Karton. DM 14.–

Bittinger, Werner: Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes. (Literarhistor.-musikwissenschaftl. Abhandlungen. Bd XI.) Würzburg: Konrad Triltsch 1953. (XIX, 171 S., 36 S. Notenbeil., gr. 8°) Karton. DM 15.–

Braune, Wilhelm: Althochdeutsches Lesebuch. Zusammengest. u. mit Wörterbuch vers. 13. Aufl., bearb. v. Karl Helm. Tübingen: Max Niemeyer 1958. (255 S. gr. 8°) Leinen DM 11.60

Zu Form und Bau mittelalterlicher Dichtung. Hrsg. v. Friedrich Maurer. (Der Deutschunterricht. Jg 11, 1959, H. 2.) Stuttgart: Ernst Klett 1959. (124 S. 8°) 4.60

Götz, Heinrich: Leitwörter des Minnesangs. (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philolog.-histor. Klasse. Bd 49, H. 1.) Berlin: Akademie-Verlag 1957. (189 S. 4°) DM 13.–

Hadlaub. – Lang, Hedwig: Johannes Hadlaub. (In d. Reihe: Philologische Studien und Quellen.) Berlin: Erich Schmidt Verlag 1959. (112 S. 8°) Karton. DM 7.80

Heliand und Genesis. Hrsg. v. Otto Behaghel. 7. Aufl., bearb. v. Walter Mitzka. (Altdeutsche Textbibliothek. Nr 4.) Tübingen: M. Niemeyer 1958. (XXXVIII, 290 S. 8°) Karton. DM 9.–

Das Hildebrandslied. In der langobardischen Urfassung hergestellt v. Willy Krogmann. Mit 2 Abb. u. 1 Kte. (In d. Reihe: Philolog. Studien u. Quellen.) Berlin: Erich Schmidt Verlag 1959. (106 S. 8°) Karton. DM 9.80

Des Minnesangs Frühling. Nach Karl Lachmann, Moriz Haupt u. Friedrich Vogt neu bearb. v. Carl von Kraus. 32 Aufl. (Textausgabe ohne Anmerkungen). Unveränd. Nachdruck. Stuttgart: S. Hirzel 1959. (XX, 309 S. 8°) Leinen DM 9.60

Reiffenstein, Ingo: Das Althochdeutsche und die irische Mission im oberdeutschen Raum. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Sonderh. 6.) Innsbruck: Sprachwissenschaftl. Institut der Universität 1958. (91 S. gr. 8°) DM 9.50

Schröder, Werner: Grenzen und Möglichkeiten einer althochdeutschen Literaturgeschichte. (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philolog.-histor. Klasse. Bd 105, H. 2.) Berlin: Akademie-Verlag 1959. (59 S. 8°) Karton. DM 2.10

Walther von der Vogelweide. – Kralik, Dietrich: Walther gegen Reinmar. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosoph.-histor. Klasse. Bd 230, Abhdlg 1.) Wien: Rudolf M. Rohrer 1955. (88 S. gr. 8°) ö. Sch. 25.50

Wulfstan von York. – Die »Institutes of Polity, Civil and Ecclesiastical«. Ein Werk Erzbischof Wulfstans von York. Hrsg. v. Karl Jost. (Schweizer Anglistische Arbeiten. Bd 47.) Bern: A. Francke 1959. (274 S. gr. 8°) Karton. DM 33.80

*

Benn. – Klemm, Günther: Gottfried Benn. (Dichtung u. Deutung. H. 6.) Wuppertal-Barmen: Emil Müller Verlag 1958. (114 S. 8°) DM 4.20

— Söhngen, Oskar, Holthusen, Hans Egon, Graf Podewils, Clemens: Totenreden für Gottfried Benn. Wiesbaden: Limes Verlag 1956. (32 S. mit 3 Abb. u. 1 Faks., 8°) Karton. DM 5.50

Fontane, Theodor: Briefe an Friedrich Paulsen. Faksimileausgabe. Bern: Verlag Karl Dürr 1949. (8 S., 32 S. Faks., gr. 8°) Leinen DM 8.–

Goethe: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe hrsg. im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina v. Rupprecht Matthaei, Wilhelm Troll u. K. Lothar Wolf. 2. Abt.: Ergänzungen u. Erläuterungen. Bd 6: Zur Farbenlehre. Historischer Teil. Ergänzungen u. Erläuterungen. Bearb. v. Dorothea Kuhn u. Karl Lothar Wolf. Weimar: Hermann Böhlaus Nachf. 1959. (XXX, 640 S., 1 farb. Taf., gr. 8°) Subskriptionspreise: DM 25.20, Leinen DM 27.–

— Hankamer, Paul: Spiel der Mächte. Ein Kapitel aus Goethes Leben u. Goethes Welt. 20./21. Tsd. Stuttgart: J. B. Metzler 1959. (342 S. 8°) Leinen DM 14.80

— Staiger, Emil: Goethe, Bd III: 1814–1832. Zürich: Atlantis-Verlag 1959. (548 S. 8°) Leinen DM 24.–

— Steiner, Jacob: Sprache und Stilwandel in Goethes Wilhelm Meister. (Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- u. Stilgeschichte. Nr 7.) Zürich: Atlantis Verlag 1959. (190 S. 8°) DM 8.75

— Zwicker, Heinz: Goethe. Wesen u. Glaube. Bern: Paul Haupt 1959. (211 S. 8°) Leinen DM 16.80

Grimm. – Schoof, Wilhelm: Wilhelm Grimm. Aus seinem Leben. Bonn: Ferd. Dümmler 1959. (377 S., 4 Taf. 8°) Leinen DM 16.80

Hoffmann, E. T. A.: Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners. Illustr. v. Walter Behrens. Die Ausgabe besorgte Werner Bergengruen. Wien: Bergland Verlag 1952. (428 S. 8°) Leinen DM 12.50

— Hoffmann, E. T. A.: Meister Martin der Küfner und seine Gesellen. (Cambridge Plain Texts.) Cambridge: The University Press 1951. (X, 74 S. kl. 8°) sh 3/–

— Hoffmann, E. T. A.: Musikalische Novellen. (In der Reihe: Kleine Bibliothek.) Berlin: Verlag der Nation 1954. (279 S. 16°)

— Piana, Theo: E. T. A. Hoffmann als bildender Künstler. (Berlin in der Kunst. Bd 3.) Berlin: Henschelverlag 1954. (103 S. mit Abb. 8°) Halbleinen DM 4.70

von Hofmannsthal, Hugo: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. [Bd 15:] Aufzeichnungen. Hrsg. v. Herbert Steiner. Frankfurt: S. Fischer 1959. (384 S. 8°) Leinen DM 22.50

— von Hofmannsthal, Hugo: Silvia im »Stern«. Auf Grund der Manuskripte neu hrsg. v. Martin Stern. Bern: Paul Haupt 1959. (207 S. mit Abb., 8°) Karton. DM 18.80

— Steiner, Herbert: Zur Hofmannsthal-Ausgabe. 1: Bericht und Berichtigung. Bern: Paul Haupt 1959. (28 S. 8°) Karton. DM 3.80

Jean Paul: Werke. [5 Bde.] Bd 2: Siebenkäs. Flegeljahre. Hrsg. v. Gustav Lohmann. München: Carl Hanser 1959. (1165 S. 8°) Subskriptionspreise: Leinen DM 24.–, Leder DM 39.–

von Kleist, Heinrich: Geschichte meiner Seele. Ideenmagazin. Das Lebenszeugnis der Briefe. Hrsg. v. Helmut Sembdner. (Sammlung Dieterich. Bd 233.) Bremen: Carl Schünemann 1959. (XVIII, 437 S., 1 Taf., kl. 8°) Leinen DM 16.80

Lu Hsün. – Last, Jef: Lu Hsün – Dichter und Idol. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des neuen China. Mit einer Einf. v. Tilemann Grimm. (Schriften des Instituts für Asienkunde in Hamburg. Bd V.) Frankfurt: Alfred Metzner 1959. (V, 70 S. gr. 8°) Karton. DM 6.80

Mann. – Scherrer, Paul: Aus Thomas Manns Vorarbeiten zu den Buddenbrooks. (Sonderdruck aus: Librarium. Jg 2, H. 1/2.) Zürich: beim Verfasser 1959. (138 S. gr. 8°)

Meyer, Conrad Ferdinand: Sämtliche Werke. Histor.-krit. Ausgabe. Besorgt v. Hans Zeller u. Alfred Zäch. Bd 11: Novellen I: Das Amulett. Der Schuß von der Kanzel. Plautus im Nonnenkloster. Gustav Adolfs Page. Hrsg. v. Alfred Zäch. Bern: Benteli-Verlag 1959. (344 S. 8°) Subskriptionspreis: Leinen DM 26.–

Novalis. – Küpper, Peter: Die Zeit als Erlebnis des Novalis. (Literatur u. Leben. NF, Bd 5.) Köln: Böhlau Verlag 1959. (VIII, 139 S. gr. 8°) Karton. DM 12.80

[de Roja, Fernando:] Celestina. Tragikomödie von Calisto und Melibea. Mit 9 Holzschn. aus der ersten deutschen, 1505 in Augsburg erschienenen Ausgabe. Aus d. Span. v. Egon Hartmann u. F. R. Fries. Mit einer Einl. v. Fritz Schalk. (Sammlung Dieterich. Bd 214.) Bremen: Carl Schünemann 1959. (XXVIII, 302 S., 9 Taf., kl. 8°) Leinen DM 12.80, Leder DM 22.80

Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. [5 Bde.] Bd 3: Dramatische Fragmente/Übersetzungen/Bühnenbearbeitungen. Bd 5: Erzählungen/Theoretische Schriften. Auf Grund der Originaldrucke hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. München: Carl Hanser 1959. (1000, 1256 S. 8°) je Leinen DM 29.–, Leder DM 44.–; Gesamtpreis: 5 Bde. Leinen DM 130.–, Leder DM 200.–

— Schiller (, Friedrich): Die Räuber/Don Carlos/Die Jungfrau von Orleans/Maria Stuart. Bearb. v. Rudolf Ibel. (In d. Reihe: Grundlagen u. Gedanken zum Verständnis klassischer Dramen.) Frankfurt/M.: M. Diesterweg 1959. (72, 68, 75, 68 S. 8°) Karton. je DM 2.40

— Braun-Rühling, Max: Der junge Schiller am Rhein. Ein Buch von Not u. Kampf. Roman. 2. Aufl. Neustadt a. d. W.: Verlag Daniel Meininger 1959. (222 S. 8°) Halbleinen DM 12.–

— Cysarz, Herbert: Die dichterische Phantasie Friedrich Schillers. Mit einem Anhang über die Elemente der Einbildungskraft. Tübingen: Max Niemeyer 1959. (222 S. 8°) Leinen DM 13.50

— Garland, H. B.: Schiller revisited. London: International Book Club/Grant & Cutler Ltd. 1959. (33 S. 8°) Karton. sh. 5/–

— Schiller 1759/1959. Commemorative American Studies. Edited by John R. Frey. (Illinois Studies in Language and Literature. Vol. 46.) Urbana/Ill./USA: The University of Illinois Press 1959. (VII, 213 S. gr. 8°) $ 3.50, geb. $ 4.50

— Schiller in Ungarn. Bibliographien, zusammengest. v. Gabriel Albert, Piroska D. Szemzó u. Andreas Vizkelety. Mit ein. Einleitung v. Josef Turóczi-Trostler. [Ungar. u. deutsch.] Budapest: Nationalbibliothek Széchényi 1959. (277 S. mit vielen Abb., 8°)

— Schulz, Günter: Schillers Horen. Politik u. Erziehung. Analyse einer deutschen Zeitschrift. (Deutsche Presseforschung. Bd 2.) Heidelberg: Quelle & Meyer 1960. (232 S. 8°) DM 22.–

— Walter, Harald Alexander: Kritische Deutung der Stellungnahme Schillers zu Goethes Egmont. Düsseldorf: Michael Triltsch 1959. (62 S. 8°) Karton. DM 4.80

— Zuckmayer, Carl: Ein Weg zu Schiller. Frankfurt: S. Fischer 1959. (80 S. 8°) Karton. DM 5.80

Schlawe. – Oelmüller, Willi: Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelischen Ästhetik. (Forschungen zur Kirchen- u. Geistesgeschichte. NF, Bd VIII.) Stuttgart: W. Kohlhammer 1959. (222 S. 8°) Karton. DM 15.–

Schlegel, Friedrich: [Kritische Ausgabe seiner Werke. Bd 1–10: Kritische Neuausgabe; Bd 11–22: Schriften aus dem Nachlaß.] Bd 4: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Hrsg. u. eingel. v. Hans Eichner. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh/Zürich: Thomas-Verlag 1959. (LVI, 273 S., 3 Taf., gr. 8°) DM 24.–, Leinen DM 28.–

Schnabel. Johann Gottfried: Die Insel Felsenburg. In der Bearbeitung v. Ludwig Tieck. Neu hrsg. mit einem Nachw. v. Martin Greiner. (Univ.-Bibl. Nr 8419/28.) Stuttgart: Phil. Reclam jun. 1959. (736 S. mit Abb., kl. 8°) Leinen DM 12.80

Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater. Hrsg. u. eingel. v. Karl Otten. Darmstadt: Herman Luchterhand 1959. (1012 S. 8°) Leinen DM 58.–

Storm. – Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller. Hrsg. v. Peter Goldammer. Berlin: Aufbau-Verlag 1960. (253 S. 8°) Leinen DM 8.10

Trakl. – Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse u. Briefe. 2. Aufl. Salzburg: Otto Müller Verlag 1959. (243 S., 4 Taf., 1 Faks., 8°) Leinen DM 8.90

Werfel, Franz: Gesammelte Werke. Die Dramen. 2 Bde. Hrsg. v. Adolf D. Klarmann. Frankfurt: S. Fischer Verlag 1959. (567, 520 S. 8°) Leinen DM 48.–

Wieland, Christoph Martin: Geschichte des Prinzen Biribinker. Nachw. u. Anm. v. Gerhard Seidel. Illustr. v. Bernhard Nast. Berlin: Aufbau-Verlag 1959. (187 S. mit Abb. 8°) Leinen DM 9.90

*

Burckhardt, Titus: Vom Wesen heiliger Kunst in den Weltreligionen. Zürich: Origo-Verlag 1955. (204 S. mit 27 Fig. u. XVI Taf., 8°) Leinen sfr. 18.25

Cusanus. – Zellinger, Eduard: Cusanus-Konkordanz. Unter Zugrundelegung der philosophischen u. der bedeutendsten theologischen Werke. München: Max Hueber 1960. (XVI, 331 S., 1 Taf., 8°) Leinen DM 23.80

Dempf, Alois: Sacrum Imperium. Geschichts- u. Staatsphilosophie des Mittelalters u. der politischen Renaissance. 2., unveränd. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft 1954. (XXIV, 574 S. 8°) Leinen DM 12.80

Deutsche Geschichtsphilosophie von Lessing bis Jaspers. Hrsg. u. eingel. v. Kurt Rossmann. (Sammlung Dieterich. Bd 174.) Bremen: Carl Schünemann 1959. (IC, 468 S. kl. 8°) Leinen DM 17.80

Gilson, Etienne: Die Metamorphosen des Gottesreiches. [Les métamorphoses de la cité de Dieu. 1952.] Aus d. Französ. v. Ursula Behler. Paderborn: Ferd. Schöningh 1959. (282 S. 8°) Leinen DM 18.–

Gropp, R. O.: Zu Fragen der Geschichte der Philosophie und des dialektischen Materialismus. 2., unveränd. Aufl. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften 1959. (137 S. 8°) Halbleinen DM 5.60

Heidegger. – Ott, Heinrich: Denken und Sein. Der Weg Martin Heideggers u. der Weg der Theologie. Zollikon: Evangelischer Verlag 1959. (226 S. gr. 8°) Leinen DM 19.50

Kant. – Biemel, Walter: Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst (Kantstudien. Erg.-H. 77.) Köln: Kölner Universitäts-Verlag 1959. (200 S. gr. 8°) Karton. DM 20.–

Jung, C. G.: Gestaltungen des Unbewußten. Mit e. Beitrag v. Aniela Jaffé, 4 farb. u. 72 schwarzweißen Taf. (Psychologische Abhandlungen. Bd VII.) Zürich: Rascher Verlag 1950. (VIII, 616 S., 38 S. Abb., 8°) Leinen DM 32.–

Kesting, Hanno: Geschichtsphilosophie und Weltbürgerkrieg. Deutungen der Geschichte von der Französischen Revolution bis zum Ost-West-Konflikt. Heidelberg: Carl Winter 1959. (XXIV, 328 S. 8°) Leinen DM 16.50

Löwith, Karl: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theolog. Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie. 3. Aufl. (Urban-Bücher. 2.) Stuttgart: W. Kohlhammer 1953. (231 S. kl. 8°) Karton. DM 3.60

Mensching, Gustav: Die Religion. Erscheinungsformen, Strukturtypen und Lebensgesetze. Stuttgart: Curt E. Schwab 1959. (409 S. 8°) Leinen DM 26.–

Paracelsus. – Theophrastus von Hohenheim genannt Paracelsus: Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caetris spiritibus. Hrsg. v. Robert Blaser. (Altdeutsche Texte. Bd 16.) Bern: Francke Verlag 1960. (62 S. 8°) Karton. DM 4.50

Ruben, Walter: Geschichte der indischen Philosophie. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften 1954. (X, 351 S. gr. 8°) Leinen DM 12.50

Thyssen, Johannes: Geschichte der Geschichtsphilosophie. 2 Aufl. Bonn: H. Bouvier u. Co. 1954. (VIII, 143 S. gr. 8°) DM 3.–

Veit, Ludwig Andreas, u. Lenhart, Ludwig: Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock. Freiburg: Verlag Herder 1956. (IX, 332 S. 8°) Leinen DM 19.80

*

Haussig, Hans. Wilhelm: Kulturgeschichte von Byzanz. 31 Taf., 2 Kten u. 1 Zeittaf. (Kröners Taschenausgabe. Bd 211.) Stuttgart: A. Kröner 1959. (XVI, 628 S., 16 Taf., kl. 8°) Leinen DM 15.–

Heuss, Alfred: Verlust der Geschichte. (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 82.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1959. (82 S. 8°) Karton. DM 2.40

*

Bandmann, Günter: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. (Wissenschaftl. Abhandlung der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Bd. 12.) Köln: Westdeutscher Verlag 1960. (196 S. mit 6 farb. Abb. u. 61 schwarzen Abb., gr. 8°) Leinen DM 26.–

Gugitz, Gustav: Österreichische Gnadenstätten in Kult und Brauch. Ein topographisches Handbuch zur religiösen Volkskunde. 5 Bde. Bd I: Wien; Bd II: Niederösterreich u. Burgenland; Bd III: Tirol u. Vorarlberg; Bd IV: Kärnten u. Steiermark; Bd V: Oberösterreich u. Salzburg. Wien: Verlag Brüder Hollinek 1955/58. (XII, 128; VII, 270; VII, 252; VII, 311; VII, 256 S. kl. 8°) Leinen Bd I DM 11.20, Bd II–V je DM 19.–

Hildebrandt. – Grimschitz, Bruno: Johann Lucas von Hildebrandt. Wien: Verlag Herold 1959. (253 S. mit Abb., 224 S. Abb., gr. 4°) Leinen DM 98.–

Michelangelo. – von Einem, Herbert: Michelangelo. (Urban-Bücher. 42.) Stuttgart: W. Kohlhammer 1959. (207 S., 24 S. mit 73 Abb., 8°) Karton. DM 7.20

Österreichischer Volkskundeatlas. Hrsg. v. Ernst Burgsmüller u. Adolf Helbok. Lfg 1. 13 Karten in Schraubenmappe (32,5 × 62,5 cm), Kommentar (95 S. in Ringmappe, gr. 8°), Belegorteverzeichnis (125 S. gr. 8). Köln: Böhlau Verlag 1959. Subskriptionspreis DM 44.–

Weiss, Richard: Einführung in den Atlas der schweizerischen Volkskunde. Hrsg. v. Paul Geiger u. Richard Weiß. Basel. Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde 1950. (XV, 110 S., 2 Falttaf., gr. 8°) Leinen DM 20.–

Zender, Matthias: Räume und Schichten mittelalterlicher Heiligenverehrung in ihrer Bedeutung für die Volkskunde. Die Heiligen des mittleren Maaslandes u. der Rheinlande in Kultgeschichte u. Kultverbreitung. Mit 30 Karten u. 25 Abb. Düsseldorf: Rheinland-Verlag 1959. (256 S., 12 S. Abb., gr. 4°) DM 36.–

Die 8. Tagung der *Internationalen Vereinigung für Moderne Sprachen und Literaturen* wird vom 28. August zum 4. September 1960 in Lüttich (Belgien) stattfinden. Das Thema der Tagung lautet: Sprache und Literatur.

Auskünfte erteilt das Sekretariat der F. I. L. L. M., Lüttich, Place du XX Août, 7 (Belgien).

HUGO KUHN

DICHTUNG UND WELT IM MITTELALTER

VIII, 304 Seitn gr. 8°. Leinen DM 25.–,
broschiert unbeschnitten DM 19.80

Inhaltsverzeichnis

Zur Deutung der künstlerischen Form des Mittelalters / Struktur und Formensprache in Dichtung und Kunst / Soziale Realität und dichterische Fiktion am Beispiel der höfischen Ritterdichtung Deutschlands / Gattungsprobleme der mittelhochdeutschen Literatur / Stil als Epochen-, Gattungs- und Wertproblem in der deutschen Literatur des Mittelalters / Germanistik als Wissenschaft / Hrotsviths von Gandersheim dichterisches Programm / Minne oder reht / Gestalten und Lebenskräfte der frühmittelhochdeutschen Dichtung. Ezzos Lied, Genesis, Annolied, Memento mori / Erec / Parzival. Ein Versuch über Mythos, Glaube und Dichtung im Mittelalter / Zugang zur deutschen Heldensage / Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung / Virginal / Anmerkungen / Register

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART

JEAN PAUL

WERKE IN SECHS BÄNDEN

Die Subskription auf unsere im Herbst 1959 begonnene Jean-Paul-Ausgabe findet so über Erwarten lebhaftes Echo, daß Herausgeber und Verlag sich auf vielfachen Wunsch hin entschlossen haben, die Ausgabe von fünf auf sechs Bände zu erweitern. Dadurch ist es möglich, das gesamte erzählerische Werk Jean Pauls von der »Unsichtbaren Loge« bis zur »Selina« zu bringen. Die Ausgabe wird nunmehr folgende Werke enthalten:

BAND I *erscheint 1960*	Die Unsichtbare Loge – Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal – Hesperus
BAND II *1959 erschienen*	Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs – Flegeljahre
BAND III *erscheint 1961*	Titan – Komischer Anhang zum Titan (vollständig, darunter: Luftschiffer Giannozzo) – Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana
BAND IV *erscheint 1961*	Leben des Quintus Fixlein – Biographische Belustigungen – Der Jubelsenior – Das Kampaner Tal oder Über die Unsterblichkeit der Seele – Palingenesien – Briefe und bevorstehender Lebenslauf – Das heimliche Klagelied – Wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht
BAND V *erscheint 1962*	Vorschule der Ästhetik – Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule – Levana oder Erziehlehre – Friedenspredigt an Deutschland – Dämmerungen für Deutschland – Fastenpredigten
BAND VI *erscheint 1963*	Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz – Dr. Katzenbergers Badereise (mit den »Werkchen«, darunter auch Charlotte Corday) – Leben Fibels – Der Komet – Erzählendes in Zeitschriften – Selberlebensbeschreibung – Selina oder Über die Unsterblichkeit
HERAUSGEBER	BAND II wurde herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Gustav Lohmann. BAND I und III - VI werden herausgegeben von Norbert Miller. Die Nachworte für diese Bände schreibt Walter Höllerer.

Jeder Band etwa 1000 Dünndruckseiten. Subskriptionspreis je Band bei Abnahme der gesamten Ausgabe: in Leinen ca. 24.–, in Ganzleder ca. 39.– DM. Die Bände der Ausgabe können auch einzeln erworben werden: in Leinen ca. 27.–, in Ganzleder ca. 42.– DM.

CARL HANSER MÜNCHEN

SPRACHE
SCHLÜSSEL ZUR WELT

Festschrift für Leo Weisgerber

Herausgegeben von Helmut Gipper

MIT BEITRÄGEN VON

Karl-Otto Apel, Beuel a. Rh. / Hennig Brinkmann, Münster / Gerhard Deeters, Bonn / Josef Derbolav, Bonn / Johannes Erben, Berlin / Jean Fourquet, Paris / Helmut Gipper, Bonn / Hans Glinz, Kettwig / Peter Hartmann, Münster / Erich Heintel, Wien, / Harry Hoijer, Los Angeles / Günther Kandler, Bonn / Ernst Leisi, Zürich / Johannes Lohmann, Freiburg / Lutz Mackensen, Bremen / Hugo Moser, Saarbrücken / Gertraud Müller – Theodor Frings, Leipzig / Suzanne Öhman, Saltsjö-Duvnäs / Walter Porzig, Mainz / Erich Rothacker, Bonn / Wolfgang Schmidt-Hidding, Bonn / Hans Schorer, Bonn / Hans Schwarz, Münster / Jost Trier, Münster

ZU DEN LEITTHEMEN

Sprachphilosophie und Pädagogik
Allgemeine Sprachwissenschaft
Ausblick auf fremde Sprachen

385 Seiten, Ganzleinen 28,– DM

PÄDAGOGISCHER VERLAG SCHWANN
DÜSSELDORF

UNIVERSITAS

Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur

Sonderheft: Albert Schweitzer Heft 1 – Januar 1960

AUS DEM INHALT:

Prof. Dr. Johan Hygen, Oslo
Albert Schweitzers Kulturphilosophie und Kulturkritik

Prof. D. Otto Michel, Tübingen
Albert Schweitzer und die Leben-Jesu-Forschung heute – Apokalyptik und Qumran

Prof. Carl J. Burckhardt (Genf), Prof. Yushi Uchimura (Tokio), Prof. Giorgio Del Vecchio (Rom), Prof. Hermann Kasack (Stuttgart), Nobelpreisträger Pire (Brüssel), Prof. Hans Huber (Bern), Prof. R. Dobias (Prag), Prof. H. Öhmann (Helsinki), Prof. August Closs (Bristol), Prof. Dr. Vuko Pavicevic (Belgrad), Prof. A. Bharati (New-Delhi), Prof. H. Delgado (Lima), Prof. Dr. Mohamed Y. Haschmi (Aleppo)
Dank am 14. Januar 1960

Prof. Dr. Leo Schrade, Basel
Albert Schweitzers Interpretation Johann Sebastian Bachs

Prof. Dr. Dr. h. c. Eduard Spranger, Tübingen
Der Idealismus

Prof. Dr. Friedrich Wagner, Bonn
Albert Schweitzer und das Atomproblem

Prof. Dr. Robert Minder, Paris
Die Begegnung mit Goethe

Prof. Dr. Rudolf Nissen, Basel
Die Konsequenzen der Ehrfurcht vor dem Leben für die Medizin

Dr. H. W. Bähr, Tübingen
Die universelle Erweiterung der Ethik in der Philosophie Albert Schweitzers

Prof. Dr. Donald Brinkmann, Zürich
Die Ethik Albert Schweitzers und die Welt der Technik

Albert Einstein, Stefan Zweig, Nikolaus Louvaris und Hermann Hesse
Albert Schweitzer – Symbol der Humanität

Literarische Werke Albert Schweitzers
Die Erforschung des Lebens Jesu / Die Mystik Pauli und die Paulus-Forschung / Das Christentum und die Weltreligionen / Die autobiographischen Schriften / Die Kulturphilosophie / Die Weltanschauungen der indischen Denker / Johann Sebastian Bach

Berichte

Einzelpreis des Heftes DM 2.50 (136 Seiten)

WISSENSCHAFTLICHE VERLAGSGESELLSCHAFT MBH., STUTTGART 1, POSTFACH 40

Das Standardwerk der Germanistik:

DEUTSCHE PHILOLOGIE IM AUFRISS

2. überarbeitete Auflage

Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter
herausgegeben von
Wolfgang Stammler

Der I. Band der 2. Auflage liegt abgeschlossen vor. Preis in Ganzleinen DM 88,20, in Halbleder DM 92,—. Der II. und III. Band erscheinen in Lieferungen; jeder Band enthält etwa zehn Lieferungen. Preis einer Lieferung zu 6 Bogen DM 7,50. – Die Bestellung verpflichtet zur Abnahme des Gesamtwerkes

Das große Sammelwerk erscheint kurz nach der ersten Veröffentlichung bereits in zweiter, überarbeiteter Auflage. Aus der Fülle der Literatur zur deutschen Philologie hebt es sich als das allseits anerkannte, umfassende Handbuch für die Germanistik hervor. — Mit der Herausgabe des Werkes „Deutsche Philologie im Aufriß" verfolgt Wolfgang Stammler das Ziel, dem Forscher wie dem Studenten eine wirkliche Überschau über alle Zweige seiner Disziplin zu vermitteln.

In der „Deutschen Philologie im Aufriß" werden nicht Forschungsberichte gegeben, sondern die Aufsätze vermitteln ein Bild der geschichtlichen Entwicklung, der Problemlage und des heutigen Forschungsstandes in den einzelnen Gebieten. Alle Methoden und Stoffe, die für den Germanisten in Betracht kommen, werden nach wissenschaftlichen Prinzipien übersichtlich dargestellt.

Führende Forscher des In- und Auslandes haben sich in den Dienst dieses umfangreichen Unternehmens gestellt. Es darf gesagt werden, daß jedes Gebiet einen Bearbeiter gefunden hat, der in ihm zu Hause ist. Für die Herausgabe der zweiten Auflage haben alle Mitarbeiter ihre Beiträge einer eingehenden Überarbeitung nach dem neuesten Forschungsstand unterzogen.

Das Sammelwerk dient der Forschung, allen Philologen und vor allem auch den Studenten als unentbehrliche Arbeitsgrundlage.

Auf Wunsch erhalten Sie unseren ausführlichen achtseitigen Prospekt mit allen näheren Angaben!

ERICH SCHMIDT VERLAG

Berlin W 35 • Bielefeld • München 22

Im Herbst 1960 erscheint:

PERSONALBIBLIOGRAPHIE

zur deutschen Literaturgeschichte

von

Johannes Hansel

ca. 400 Seiten, Gr.-8°, Ganzleinen
Subskriptionspreis, gültig bis 31. 10. 1960, ca. DM 49.–
Endgültiger Preis ca. DM 58.–

(Falls der Umfang sich gegenüber der Vorberechnung erweitert, ändern sich die genannten Preise entsprechend)

Seiner kürzlich erschienenen „Bücherkunde für Germanisten", die als systematisch aufgebautes Arbeitsinstrument zum Nachweis des einschlägigen neuesten Schrifttums verhilft, stellt der Marburger Bibliothekar Johannes Hansel jetzt als weiteres Ergebnis seiner langjährigen Arbeiten die „Personalbibliographie zur deutschen Literaturgeschichte" zur Seite. Dieses nach Dichtern (Schriftstellern) *alphabetisch geordnete Nachschlagewerk* dient als personalbibliographisches *Handbuch für die literarhistorische Arbeit*. Es vermittelt den Zugang zu mehr als 3000 Dichtern.

Hansels „Personalbibliographie zur deutschen Literaturgeschichte" wird für die Spezialforschung daher zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel werden. Jedem, der sich beim Studium eines Dichters ernsthaft um das literarische Rüstzeug bemüht, erspart diese grundlegende Personalbibliographie die eigene zeitraubende und mühevolle Sammelarbeit. Aus den hier verzeichneten Spezialbibliographien vermag der Literatursuchende sich rasch das geeignete Arbeitsmaterial zu erschließen, das er dann selbst mit Hilfe der „Bücherkunde für Germanisten" von Fall zu Fall bis zum jeweils letzten Forschungsstand ergänzen kann.

Die in Kürze vorliegende „Personalbibliographie zur deutschen Literaturgeschichte" wird somit einen Platz unter den führenden Nachschlagewerken für die Germanistik einnehmen. Sie wird als umfassendes Handbuch für Bibliotheken, Institute, Seminare und literarische Gesellschaften dienen.

Unser ausführlicher Prospekt mit Textproben steht auf Wunsch zur Verfügung!

ERICH SCHMIDT VERLAG

Berlin W 35 · Bielefeld · München 22

FRIEDRICH HÖLDERLIN

Sämtliche Werke

Im Auftrag des Kultusministeriums von Baden-Württemberg
herausgegeben von Friedrich Beissner

Kleine Stuttgarter Ausgabe

I Gedichte bis 1800

386 Seiten. 5 Faksimile-Beilagen.
Subskriptionspreis DM 12.80
Einzelpreis DM 14.–

II Gedichte nach 1800

537 Seiten, 5 Faksimile-Beilagen.
Subskriptionspreis DM 18.–
Einzelpreis DM 20.–

III Hyperion

450 Seiten, 4 Faksimile-Beilagen.
Subskriptionspreis DM 18.–
Einzelpreis DM 20.–

IV Empedokles

Philosophische-ästhetische Fragmente
(erscheint im Herbst)

V Übersetzungen aus Homer Pindar und Sophokles

428 Seiten. 4 Faksimile-Beilagen.
Subskriptionspreis DM 16.–
Einzelpreis DM 18.–

VI Briefe Hölderlins

646 Seiten, 4 Faksimile-Beilagen.
Subskriptionspreis DM 24.–
Einzelpreis DM 27.–

Für Mitglieder der Hölderlin-Gesellschaft gelten besondere Preise

Alle Bände in Ganzleinen mit Schutzumschlag

W. KOHLHAMMER VERLAG STUTTGART

ERNST JÜNGER

An der Zeitmauer

1959. 6.-12. Tausend. 314 Seiten. Leinen 19,50 DM
Ganzleder. Numeriert und vom Autor signiert 39,— DM

‚An der Zeitmauer' befindet sich der Mensch (und das heißt jetzt eindeutig die Menschheit) als an einem Punkt, an dem Entscheidendes, Unvergleichbares und Unwiderrufliches mit ihm geschieht. *Helmut Heißenbüttel.* ... Frühgeschichte, Vorgeschichte, Lebensgeschichte, Erdgeschichte, Urgeschichte, sie alle müssen herangezogen werden, um das Dunkel hinter der Zeitmauer punkthaft und spiegelbildlich zu erhellen. So kommt es, daß das Werk zwischen Mythos und Prophetie ausgespannt ist und von beiden seinen Stil, seine Methode, seine Begriffe und Vorstellungen empfängt. Das Buch muß mit dem Bleistift gelesen werden, um die kostbaren, im genauen Sinne des Wortes einzigartigen Erkenntnisblitze festzuhalten. *Sender Freies Berlin (Joachim Günther).* Der umstrittene Gegenstand, die unsichtbare Welt — diese Formulierung bezeugt, wohin die Schrift Jüngers zielt, auf das nämlich, was ‚dahinter' steht, auf die Welt hinter der Welt, auf das Bewegende, das die Erscheinungen hervor treibt und dessen Boten sie sind, auf Meta-Physik. Jünger verwendet den Begriff des Metaphysischen verhältnismäßig sparsam, oder besser, behutsam. Dennoch läßt sich nicht übersehen, daß hier der Kern seiner Arbeit zu suchen ist. *Deutsche Zeitung, Köln.* Jüngers neues und wohl bedeutendstes Werk enthält manche tröstliche Gewißheit, vollends die von der Grundbestimmung des Menschen zur Freiheit. *Frankfurter Allgemeine Zeitung (Max von Brück).* Jünger ist einer der wenigen, der um das, was die Naturwissenschaft (nicht die Politik) Materialismus nennt, nicht herumgeht. Er schafft es, den Materialismus nicht aufzugeben, ohne die Spiritualität herabzusetzen. Das liegt an der Tiefe, mit welcher er das Problem der Erdvergeistigung durchdenkt. *Radio Bremen.* Jünger skizziert die Angelpunkte des Zeitbewußtseins im Heute, und er signalisiert kommende Einschnitte derart, daß sie nicht als drohende Katastrophen Angst auslösen, sondern als Ereignisse, als etwas ‚Eintretendes' Erwartung wecken und damit Hoffnung. *Echo der Zeit.* Ist das alles Philosophie? Ist es Wissenschaft? Ist es Prophezeiung? Ist es Bluff? Oder nichts als ästhetisches Gedankenspiel? Es ist ein wunderliches und absurdes, ein bestechendes und provozierendes Produkt aus Ernst Jüngers Klause. Und die Verehrer dieses Schriftstellers werden nicht unrecht haben, wenn sie es für das Bedeutendste halten, das dort seit vielen Jahren geschrieben wurde. *Stuttgarter Zeitung (Rudolf Goldschmit).* Ein Buch, das reich ist an Anregungen, aufwühlenden Gedanken, phantastischen Ausblicken und an Trost. Man kann nur andeuten, was es enthält, und die Menschen beglückwünschen, die es lesen und aus dieser Quelle trinken. *Deutsche Tagespost, Würzburg.*

ERNST KLETT VERLAG STUTTGART

VORSCHAU AUF DIE FOLGENDEN HEFTE

Hugo Dyserinck, Die Briefe Henri Bergsons an Graf Hermann Keyserling. – Heinrich Husmann, Aufbau und Entstehung des cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift). – Karl Musiol, Carl Hauptmann und Josepha Kodis. – W. H. Rey, Rechtfertigung der Liebe in Thomas Manns Erzählung 'Die Betrogene'. – Heinz Ritter, Ein unbekanntes Novalisfragment. – Wolfgang Schadewaldt, Faustens Grablegung und die 'Achilleis'. – Fritz Schalk, Das Problem der Spanien-deutung. – Oskar Seidlin, Eichendorffs zeitliche Perspektiven. – Hugo Steger, Die Rotte. Zur Geschichte eines mittelalterlichen Musikinstruments. – Siegfried Sudhof, Ein Bildnis J. G. Hamanns? – Friedrich Tramer, August Strindberg und Franz Kafka. – Werner Vordtriede, Brentanos Anteil an der Kultstätte in Ephesus.

In Aussicht stehen ferner Beiträge von Richard Alewyn, Willy Andreas, Leonhard Beriger, Wolfgang Binder, Paul Böckmann, O. Friedrich Bollnow, August Buck, Herbert Cysarz, Alois Dempf, Melitta Gerhard, Romano Guardini, Wilibald Gurlitt, Hermann Kunisch, Victor Lange, August Langen, Friedrich Maurer, Kurt Oppert, Walter Pabst, Rudolf Pfeiffer, Karl Roos, H.-M. Rotermund, Richard Samuel, Georg Scheja, Walter Schirmer, Wieland Schmidt, Levin Ludwig Schücking, Emil Staiger, Paul Stöcklein, Werner Vordtriede, Mary Wilkinson, L. A. Willoughby u. a.

FORSCHUNGSREFERATE von Ronald Peacock (Allgemeine Literaturwissenschaft), Walter Pabst (Epische Formen), Eckehard Catholy (Drama und Theater), Gerhard Kaiser (Literatursoziologie), Paul Böckmann (Gesamtdarstellungen der deutschen Literaturgeschichte), Werner Betz (Germanisches Altertum), Heinz Rupp (Althochdeutsche Literatur), Hendricus Sparnaay (Höfisches Epos), Bruno Boesch (Minnesang I), Günther Jungbluth (Minnesang II), Annelies Hofmann (Mittelalterliche Mystik), Karl Heinz Weimann (Paracelsus), Erich Trunz (Barockliteratur), F. W. Wodtke (Empfindsamkeit), Arthur Henkel (Hamann), Hans-Egon Hass (Goethezeit), Benno von Wiese (Schiller), Walter Müller-Seidel (Romantik), Manfred Windfuhr (Heine), Fritz Martini (Deutsche Literatur im Zeitalter des Realismus), Claude David (Gerhart Hauptmann), Wolfdietrich Rasch (Deutsche Literatur um 1900), Klaus Wagenbach (Kafka), Hans Schwerte (Stilkonservative moderne Dichter), Ludwig Erich Schmitt (Sprachwissenschaft), Mathilde Hain (Volkskunde), M. Bémol (Vergleichende Literaturgeschichte in Deutschland seit 1945), Carl Becker (Römische Literatur der augusteischen Zeit), Michael Freund (Zur englischen Geistesgeschichte), Wolfgang Iser (Stilprobleme des Manierismus in der englischen Literatur), Erwin Wolff (Englische Literatur des 18. Jahrhunderts), Fritz Schalk (Dante), Hans Flasche (Hispanistik), F. W. Müller (Französische Literatur von der Revolution bis zur Gegenwart), Alfred Rammelmeyer (Realistische Literatur der Russen), Erich Angermann (Universalgeschichte und historische Bibliographie), Gerhard Kaiser (Nationalismus), Helmut Beumann (Mittelalterliche Geschichte I), Otto Herding (Mittelalterliche Geschichte II), Stephan Skalweit (Das Zeitalter des Absolutismus), Kurt Goldammer (Religionswissenschaft), Wilibald Gurlitt und zahlreiche Mitarbeiter (Musikwissenschaft), Hans Tintelnot (Barock in der bildenden Kunst), Erich Rothacker (Anthropologie, Kultur- und Geschichtsphilosophie), Karlfried Gründer (Neuere Philosophiegeschichte), Odo Markquard (Schelling), Odo Markquard (Nietzsche) u. a.

JDG 1848